

**Livet er et annet sted:  
eksistensiell erfaring i Raymond Carvers novellesamling *Will You  
Please Be Quiet, Please?***

**Av Johan Øye**

**Veileder: Hans H Skei  
Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk  
Det humanistiske fakultet**

**UNIVERSITETET I OSLO**

**Høsten 2011**



## Sammendrag

I denne masteroppgaven undersøker jeg den eksistensielle erfaringen i Raymond Carvers novellesamling *Will You Please Be Quiet, Please* fra 1976. Min tese er at novellene er strukturert rundt en eksistensiell erfaring og at de bygger opp mot en avbrutt epifani gjennom en finstilt lek med sjangerkonvensjoner. Jeg støtter meg på teorier om den moderne litterære novellen og anvender Jonathan Cullers *Structuralis Poetics* som lese-teori og nærleser de tre novellene "What's in Alaska?", "Put Yourself in My Shoes" og "Jerry and Molly and Sam".

Det første kapitlet innledes med noen generelle karakteristikk av novellesamlingen og av Raymond Carvers forfatterskap. Så presenterer og diskuterer jeg teorier om den moderne litterære novellen, blant annet Charles E. Mays artikkel om novellesjangerens sterke affinitet til den mytiske erfaringen, John Gerlachs studie av sluttorientering i den amerikanske novellen og Günther Leypoldts artikkel om bruken av epifani i Raymond Carvers forfatterskap. Deretter introduserer jeg Jonathan Cullers poetikk og hevder at den gir grunnlag for å se på teoriene om den moderne litterære novelle som et forsøk på å beskrive den delen av den erfarne leserens litterære kompetanse som har med sjanger å gjøre. Den erfarne leserens kompetanse innen novellesjangeren styrer hans forventninger i møte med nye noveller.

Kapittel to til fire består av nærlesninger av de tre nevnte novellene. På bakgrunn av disse lesningene konkluderer jeg i femte kapittel med at den innledende tesen nok er beskrivende for mange av Carvers noveller, men at den ikke favner det særegne ved de aller beste av dem. Både "What's in Alaska?" og "Put Yourself in My Shoes" gjør bruk av en form for perspektivskifte på slutten som hever novellene til et nytt nivå.



## **Takk**

Takk til min veileder Hans H Skei for grundige lesninger og oppmuntrende tilbakemeldinger.

Takk til min far Georg Øye for økonomisk støtte gjennom utdanningen.

Takk til Ida for ditt kloke hode.

En hilsen til min datter Ragna som ble født under arbeidet med de siste kapitlene.



## Innhold

1 Innledning.....	8
Will You Please Be Quiet, Please?.....	8
Den moderne litterære novelle.....	13
Litterær kompetanse og refleksiv lesning.....	18
2 "What's in Alaska?" .....	25
3 "Put Yourself in My Shoes" .....	47
4 "Jerry and Molly and Sam" .....	70
5 Avslutning.....	83
Bibliografi.....	86

# 1 Innledning

## *Will You Please Be Quiet, Please?*

Jeg vil i denne oppgaven undersøke den eksistensielle erfaringen i de tre novellene "What's in Alaska?", "Put Yourself In My Shoes" og "Jerry and Molly and Sam" fra Raymond Carvers første novellesamling *Will You Please Be Quiet, Please?* Målet er å vise hvordan novellene er strukturert rundt denne erfaringen. Jeg vil diskutere den type epifani vi ser i Carvers noveller, som etterlater karakterene på terskelen til innsikt eller forandring. Det er min tese at spenningen i novellene bygger seg opp mot den avbrutte epifanien gjennom en finstilt lek med sjangerkonvensjoner.

Boka *Will You Please Be Quiet, Please?* kom ut på forlaget McGraw-Hill i 1976 og var Raymond Carvers første novellesamling. Før dette hadde han gitt ut flere diktsamlinger på små forlag. De 22 novellene i denne samlingen ble først publisert i forskjellige tidsskrifter i perioden 1963–1973 (Carver 2009, 979-980). Dette er altså tekster som Carver hadde arbeidet med i en periode på godt over ti år og man snakker gjerne om Carvers læreår som forfatter. Samlingen bærer da også til en viss grad preg av dette; Kirk Nasset nevner "The Father", "Nobody Said Anything" og "Sixty Acres" som avvikene i samlingen på bakgrunn av stil (Nasset 1994, 9). Novellen "Why Honey?" skiller seg ut gjennom sin fortellermåte. Det er en novelle i brevform som ikke er særlig vellykket til Carver å være; selv om han her klarer å formidle en viss uhygge i forholdet mellom mor og sønn, får jeg ikke mye mer ut av novellen enn det litt infantile budskapet at politikere er sosiopater. En novelle som "Put Yourself in My Shoes" har et for Carver uvanlig eksplisitt metalitterært perspektiv. Men til tross for et visst språk går det tematisk og stilistisk en rød tråd gjennom samlingen. Forskjellige begreper er blitt foreslått for å karakterisere Carvers tidlige noveller, de mest brukte er minimalisme, nyrealisme og skittenrealisme. Carvers noveller er knappe i sine beskrivelser av realistiske detaljer, forsiktige med å representere karakterenes tanker og bruker et relativt enkelt eller hverdagslig språk. Tekstene handler om mennesker litt nede på rangstigen og om deres hverdagsproblemer.

Mange av novellene i *Will You Please Be Quiet, Please?*, i hvert fall 17 av 22, handler på forskjellige måter om parforhold, et tema som kom til å bli sentralt gjennom hele Carvers forfatterskap. I "Neighbors" og "The Idea" tidlig i samlingen sammenligner par seg med andre par og aner sprekker i sine egne forhold. Novellene kan leses sammen med "What's in Alaska?"



og "Put Yourself in My Shoes" hvor noe av den samme tematikken spiller med. "They're Not Your Husband", "Are You A Doctor?" og "What Is It?" handler om parforhold hvor kvinnen er ute og tjener penger, mens mannen er hjemme. Dette går ut over mennenes stolthet. "They're Not Your Husband" snur voyeurmotiviet fra de tidligere nevnte novellene på hodet, den handler om å bli betraktet og om å bekymre seg for hvordan ens liv tar seg ut for andre. I "Night School", "Collectors" og "What Do You Do in San Francisco?" møter vi menn som har opplevd ekteskapsbrudd. I "Night School" og "Collectors" ligger bruddene så kort tilbake i tid at mennene enda ikke har valgt noen vei videre, mens jeg-fortelleren i "What Do You Do in San Francisco?" holder seg oppe gjennom å arbeide. I "Signals", en novelle som handler om hvordan forskjellige forestillinger om kjærlighet og romantikk kan true et forhold, blir det antydning at bruddet er nært forestående. I "Nobody Said Anything" og "Jerry and Molly and Sam" er parene kommet opp i en situasjon hvor de bare gjør hverandre vondt.

Carvers karakterer bor i småbyer og handlingen er lagt til hjemmet, jobben eller til en kafé, en bar eller en restaurant. Men det fins noen unntak: "Sixty Acres", deler av "Nobody Said Anything" og "How About This?" har mer landlige settinger. "How About This" er likevel beslektet med noveller som "The Student's Wife" og "The Ducks" gjennom hvordan handlingen er begrenset til et lite tidsrom, til et sted og til forholdet mellom en mann og en kvinne. En annen rød tråd gjennom samlingen er symbolbruken. De feite fingrene i "Fat", maurene som kravler ut av søppelkassen i "The Idea", fiskehodet i "Nobody Said Anything", katten i "What's in Alaska?" og regnet som trommer på taket i "The Ducks" er eksempler på en type billedbruk som Carver anvender ofte, hvor vanlige ting tillegges en nesten voldsom betydning – det mest ekstreme eksempelet er "Feathers" fra Carvers tredje store samling *Cathedral*, hvor det er like før det blir farse av det.

Det er kanskje bare sammenlignet med Carvers andre store novellesamling *What We Talk About When We Talk About Love* (1981) at den første samlingen framstår som heterogen. Novellene i *What We Talk About When We Talk About Love* er så stramt komponerte, så minimalistiske, og samlingen er så monoman tematisk sett at den kan kalles programmatisk. Den har også blitt hyllet som genial. Det er boken som gjorde Carver til en litterær superstjerne og til en forfatter mange forsøkte å kopiere. Man har i ettertid beskrevet utviklingen i Carvers forfatterskap på forskjellige måter. Man snakker om en utvikling fra minimalistiske og mørke noveller om desillusjonerte mennesker tidlig i forfatterskapet til språklig mer generøse noveller som levner mer håp om forandring og mening i tilværelsen i bøker som *Cathedral* (1983) og *Where I'm Calling From: New and Selected Stories* (1988). Eller man snakker om et realistisk utgangspunkt i den første samlingen, et sidespor med minimalisme og postmoderne

eksperimentering i *What We Talk About When We Talk About Love* og en tilbakevending til og videreutvikling av realismen i de senere novellene. Carver ga ut flere versjoner av mange av sine noveller og noen av dem er så forskjellige at begrepet versjon blir problematisk; det mest kjente eksempelet er kanskje "The Bath" fra *What We Talk About When We Talk About Love* og "A Small Good Thing" fra *Cathedral*. De to novellene har helt forskjellig virkning. "The Bath" er antydende og gåtefull; det skapes en forventning om at det verste kommer til å skje, og selv om vi ikke får vite hvordan det går til slutt, er det vanskelig å forestille seg at det kan gå bra for noen av karakterene. "A Small Good Thing" slutter derimot med en lang forsonende scene, og på tross av at det verste har skjedd og et barn har gått bort, formidler novellen et håp. Bildet av Carvers forfatterskap har blitt ytterligere komplisert de siste årene. Med avsløringen av redaktøren Gordon Lishs rolle i arbeidet med boken *What We Talk About When We Talk About Love*, hvor han mot Carvers vilje kuttet halvparten av teksten i flere av novellene, endret på titler og byttet ut og la til formuleringer, og med utgivelsen av *Beginners*, manuskriptversjonen av *What We Talk About When We Talk About Love*, er det nok å ta tak i for tålmodige tekstkritikere (Carver 2009, 981-982, 990-1004).

Gordon Lish var også redaktør for *Will You Please Be Quiet, Please?* og for tidsskriftversjonen av noen av novellene i samlingen. Det er ingenting som tyder på at han redigerte disse novellene med samme brutalitet som han redigerte *What We Talk About When We Talk About Love*, men Carver ga ham relativt frie tøyler og Lish endret ord og uttrykk, slettet setninger og avsnitt og endret titler (Carver 2009, 979-980). Men novellene har også vært innom andre redaktører i tidsskrifter der de har vært publisert og venner av Carver og ikke minst hans kone kan tenkes å ha kommet med uvurderlige kommentarer. Dette er selvsagt en prosess de fleste publiserte tekster går igjennom og hvor *What We Talk About When We Talk About Love* kan ses som et ekstremtilfelle på en gradert skala. Dette er imidlertid ikke tema for den lesningen jeg skal gjennomføre, så jeg lar det være med disse bemerkningene.

*Will You Please Be Quiet, Please?* er altså relativt enhetlig i stil og tematikk. Stilen kan beskrives som knapp, antydende og minimalistisk og temaet er gjerne forholdet mellom mann og kvinne – eller skal vi kanskje si mellom mennesker slik at vi ikke ekskluderer en så fin novelle som "Bicycles, Muscles, Cigaretts", som beskriver forholdet mellom far og sønn på typisk gåtefullt vis for Carver. Det mesterlige ved Carvers noveller er blant annet hvordan han kombinerer disse to; han får frem den uhyre kompliserte dynamikken i forholdet mellom mennesker som står hverandre nær, gjennom det som er antydning og implisert i den minimalistiske fremstillingen. Novellene kjennetegnes også av en intens spenningsoppbygging, hvor karakterene og dermed også leseren sitter med en følelse av at noe er i ferd med å skje, snart

settes alt i bevegelse og ingenting vil forbli det samme. Dette oppleves av karakterene ofte som en trussel. At den radikale omveltningen ofte uteblir og vi forlater karakterene i et limbo, bidrar til novellenes rystende virkning.

Carver har selv beskrevet sine noveller på lignende måte i essayet "On writing":

I like it when there is some feeling of threat or sense of menace in short stories. I think a little menace is fine to have in a story. For one thing, it's good for the circulation. There has to be tension, a sense that something is imminent, that certain things are in relentless motion, or else, most often, there simply won't be a story. What creates tension in a piece of fiction is partly the way the concrete words are linked together to make up the visible action of the story. But it's also the things that are left out, that are implied, the landscape just under the smooth (but sometimes broken and unsettled) surface of things (Carver 2009, 732).

Det lille Carver har skrevet om skriving er interessant. Her gir han en god, generell beskrivelse av sine egne noveller. Han er inne på følelsen av at tilværelsen er truet, som preger mange av novellene, og han snakker om hvor avhengig novellen er av at det bygges opp en spenning, en følelse av at noe er nært forestående. Viktig for spenningen er også balansen mellom hva som sies og hva som blir utelatt og bare tilstede som en antydning. Når denne skrivemåten lykkes, kan man ane et landskap under tingenes overflate. Og det er dette landskapet karakterene, og kanskje også leseren av novellene, oppfatter som truende.

Menneskene i *Will You Please Be Quiet, Please?* står på randen av viktige innsikter og forandringer. De står på randen av eksistensielle erfaringer, erfaringer som når dypere enn det hverdagslige, erfaringer som er løsrevet fra tid og sted, i den forstand at de er allmennmenneskelige og ikke spesielt knyttet til livet i den nordamerikanske arbeider- eller middelklassen på 60- og 70-tallet.<sup>1</sup> Disse erfaringene oppfattes i Carvers noveller som trusler mot hverdagen, kanskje fordi de peker på inautentisiteten i livene som blir levd. Menneskene har en mistanke om at de ikke lever sine liv fullt ut, de har idealer og drømmer som de av en eller annen grunn har forsaket, men enten blir denne mistanken undertrykt, bevisst eller ubevisst – det virker som om menneskene forsøker å komme seg mest mulig uberørt gjennom det for å kunne vende tilbake til hverdagen –, eller så er innsikten eller forandringen et sterkt ønske, som imidlertid oppleves som uoppnåelig eller umulig å artikulere. Menneskene driver med selvbedrag, de overtaler seg selv til å tro ting de innerst inne vet ikke stemmer, de forsøker å opprettholde en illusjon som de vet det ikke er grunnlag for så lenge de lever som de gjør. Selvbedrag og inautentiske liv var en fremtredende tematikk i amerikansk litteratur på 50- og 60-tallet, med

---

1 Hans H. Skei beskriver eksistensiell erfaring i William Faulkners beste noveller slik: "[...] experience, episodes, critical situations, which are not of the everyday type, which are not controlled and tempered by society, rules and conventions, which somehow elude us in normal daily life [...]" (Skei 1992, 64). Charles E. May, som Skei også diskuterer, skriver om mytisk erfaring i novellen i lignende vendinger. Hans forsøk på å definere novellesjangeren på bakgrunn av denne erfaringen diskuteres nedenfor.

kjente titler som Edward Albees *Who's Afraid of Virginia Woolf?* og John Updikes *Rabbit, Run*, og fransk eksistensialisme hadde stor innflytelse i intellektuelle miljøer i USA på denne tiden. Dette er selvsagt fremdeles et aktuelt tema i amerikansk litteratur, men det intellektuelle klimaet har forandret seg og litteraturen har funnet nye former.

*Will You Please Be Quiet, Please?* tematiserer muligheten av et annet liv på flere måter. I den kanskje mest berømte novellen, "Neighbors", får Bill og Arlene i oppdrag å passe på naboenes leilighet mens de er på reise. Vi får vite at Bill og Arlene er et lykkelig par, men de føler seg på en eller annen måte forbigått av de andre i sin vennskapskrets, spesielt sammenlignet med sine naboer. De bruker anledningen som leilighetpassere til å prøve ut de andres liv, ved for eksempel ta på seg deres klær, eller, som det blir antydning, ligge med hverandre i deres seng. I denne novellen oppleves sammenligningen med de andre både negativt, som en trussel mot eget selvilde og positivt, som en gjenoppliving av seksuallivet. I "The Idea", en annen novelle med de andres liv eller voyeurisme som tema, oppleves sammenligningen mer eksplisitt truende for en av karakterene, som blir så urolig at hun ikke får sove. Søvnløshet er vanlig i Carvers noveller og i "The Student's Wife" er det drømmer og minner som utløser uroen hos protagonisten. Tanken på ungdomstid og forelskelse setter forholdet mellom mann og kone i et dårlig lys. Økonomiske bekymringer ser ut til å stå i veien for det gode liv. I "What's in Alaska?", "How About This" og "The Ducks" drømmer menneskene om å leve livet et annet sted. Dette fører menneskene på randen av uønskede innsikter i livene de lever i dag. I "Will You Please Be Quiet, Please?" er det 'det andre' i menneskene selv som virker skremmende. Den pliktoppfyllende læreren Ralph, har siden college ikke vært i kontakt med sitt festeglade alter ego "Jackson", før han en kveld hvor han retter stiloppgaver og konen Marian stryker klær, leder samtalen inn på et sidesprang Marian har hatt flere år tidligere. Marians seksualitet oppfattes av Ralph som uforståelig og skremmende og han setter den i sammenheng med samfunnets generelle forfall. Her blir muligheten av en erfaring av virkeligheten anderledes enn den hverdagslige antydning; vi skimter det Carver i sitatet ovenfor kaller landskapet under overflaten.

Carver skriver i "On Writing" som forfatter, men også som leser av egne og andres noveller. Leseren merker spenningen på kroppen, han opplever sammen med karakterene at noe er nært forstående. Carvers noveller lar ofte leseren forstå mer enn karakterene, men de fleste novellene er flertydige og noen er så fulle av antydning sammenhenger og meningsladede objekter at leseren er nødt til å gå seg vill. Leseren speiler seg i karakterene slik karakterene speiler seg i hverandre. Når protagonisten og mannen hennes i "The Idea" lurkikker på naboene sine og forakten mot naboens voyeurlek ser ut til å slå tilbake på deres eget liv, blir vi som lesere også invitert til å se på hvordan vi lever våre liv. Men dette er avhengig av at vi forstår mer enn

protagonisten i novellen, som er ute av stand til å artikulere den erfaringen hun står overfor. Det er selvsagt en fordel å betrakte ting utenfra, men Carvers noveller fordrer et betydelig fortolkningsarbeid av leseren og usikkerheten kan aldri helt overvinnnes.

Kan man beskrive mer nøyaktig hva som får leseren til å lete etter mening mellom linjene, hva som får ham til å forsøke å sette ord på landskapet under overflaten? Carver skriver at dette er knyttet til hvordan novellen er oppbygd; både til valget av hva som sies og hva som blir utelatt og til fokuset på det som er nært forestående. Dette tror jeg er en viktig del av forklaringen, men jeg tror også leseren og det han er blitt vant til å forvente seg av en novelle spiller en viktig rolle. Og for å slutte sirkelen: en del av forklaringen på hvorfor Raymond Carvers noveller er så virkningsfulle, er at han visste å nyttegjøre seg disse forventningene hos leseren. Jeg vil nedenfor diskutere Jonathan Cullers teori om leserkompetanse, lesekonvensjoner og naturalisering. Her holder det å nevne at leserens forventninger delvis er knyttet til implisitte og eksplisitte kunnskaper om novellen som sjanger. Og kanskje er også fokuset på noe nært forestående, den komprimerte stilen med språket som sier akkurat nok, og tematiseringen av situasjoner hvor landskapet under overflaten anes; hvor muligheten av en annen virkelighet viser seg, spesielt for novellen som sjanger, eller i hvert fall fremtredende i eller spesielt godt egnet for novellen.

### ***Den moderne litterære novelle***

"[The short story] presents moments in which we become aware of anxiety, loneliness, dread, concern, and thus find the safe, secure and systematic life we lead disrupted and momentarily destroyed. The short story is the most adequate form to confront us with reality as we perceive it in our most profound moments," skriver Charles E. May i essayet "The Nature of Knowledge in Short Fiction" (May 1984, 4), og det som er ment som en generell beskrivelse av novellesjangeren kunne knapt passet bedre på Carvers noveller. May argumenterer i essayet for å definere novellen som grunnleggende forskjellig fra for eksempel romanen. I følge May er det en nær sammenheng mellom novellens korthet, hvordan den er bygd opp og den type erfaring den fokuserer på. Novellen fokuserer på en mytisk erfaring og er strukturert rundt denne ene erfaringen. Novellen nærmer seg erfaringen direkte og følelsesmessig, i motsetning til romanen som nærmer seg en mer abstrakt representasjon av erfaring som begrep. Novellen er mytisk, åndelig, intuitiv og lyrisk og springer ut av møter med det hellige eller det absurde (May 1984, 132-133). May viser til Frank O'Connor som i *The Lonely Voice* sier at novellen handler om

mennesker på siden av samfunnet og mennesket i all sin ensomhet (May 1984, 137). Det er ikke vanskelig å få dette til å rime med Carvers mange søvngjengere, alkoholikere, arbeidsledige og nyskilte og deres mislykkede forsøk på å kommunisere med andre mennesker.

May knytter de to måtene å behandle erfaring på i novellen og i romanen til grunnleggende forskjellige måter å erfare virkeligheten på. Han støtter seg blant annet på klassiske romanstudier av Georgy Lucacs og Ian Watts, russisk formalisme, den kantianske tradisjonen innenfor filosofien og på forskning innenfor antropologi og psykologi.<sup>2</sup> Han trekker inn denne teorien og forskningen for å underbygge sin påstand om at den hverdagslige, rasjonelle erfaringen og den mytiske eller hellige erfaringen ikke skiller seg fra hverandre gjennom sin sannhet eller overensstemmelse med verden slik den virkelig er. Den hverdagslige virkelighetserfaringen føles trygg og er hensiktsmessig når det gjelder å sikre overlevelse, men den er automatisert og vi behandler omgivelsene som objekter når vi erfarer på denne måten. Den desautomatiserte, mytiske erfaringen av virkeligheten er kjennetegnet av oppmerksomhet og enhet med omgivelsene. Den er også mer primitiv og kan sies å gå forut for den rasjonelle, analytiske virkelighetsoppfatningen (May 1984, 138).

Den mytiske erfaringen er altså i følge May en viktig del av det å være menneske. May viser til Ernst Cassirer som sier at innholdet i den mytiske erfaringen er så altomfattende at verden rundt ikke får plass i bevisstheten; det er som om hele verden var utslettet. Mircea Eliade beskriver den mytiske erfaringen som et møte med det hellige, hvor en hver ting blir til noe annet, samtidig som den forblir seg selv, da den fortsetter å være en del av det kosmiske miljøet som omgir den. Slike erfaringer av det hellige er en viktig kilde til religion (May 1984, 139). I følge May har novellen også denne type erfaringer som grunnstoff og bryter opp livsverdenen slik vi erfarer den i hverdagen og får det kjente til å virke ukjent (eng. defamiliarization) (May 1984, 137). For de russiske formalistene var dette oppgaven til all kunst. Den skal røske oss ut av vår vane og få oss til å se verden på nytt med økt oppmerksomhet (May 1984, 141).

Til slutt trekker May frem Morse Peckhams teorier, som er basert på persepsjonsstudier. Jeg har lyst til å gjengi Peckham her fordi hans tese om hvorfor det er så vanskelig for moderne mennesker å bryte ut av tilvendte mønstre inneholder noen interessante formuleringer i forhold til Raymond Carvers noveller. Peckham hevder at vi til en hver situasjon tar med oss en innretning eller en holdning som er skapt ut fra tidligere situasjoner og som har til hensikt å filtrere ut informasjon som ikke er relevant. Men siden denne innretningen er skapt for å

---

2 Den nyeste referansen er fra 1974 og det hadde vært interessant med en oppdatert oversikt over forskningen innenfor de forskjellige feltene. Det er ikke noe mål for denne oppgaven å diskutere mytiske eller eksistensielle erfaringer i seg selv, men snarere slik de er fremstilt i Raymond Carvers noveller. Men til grunn ligger selvsagt en overbevisning om at denne fremstillingen angår våre liv.

forberede oss på en viss type situasjoner og ikke på den bestemte situasjonen vi til en hver tid er oppe i, kan det godt være at relevant informasjon blir undertrykt. Den hverdagslige innretningen til bevisstheten er svært effektiv og forsterkes stadig og vi fortsetter å undertrykke informasjon for å beholde en mest mulig ordnet erfaring. Og her oppstår i følge Peckham paradokset ved menneskets adferd som jeg mener passer så godt til Carvers karakterer, som står på randen av viktige innsikter og forandringer: "the very drive to order which qualifies man to deal successfully with his environment disqualifies him when it is to his interest to correct his orientation. To use an old expression, the drive to order is also a drive to get stuck in the mud" (May 1984, 141).

I moderne sjangerteori snakker man helst om tendenser og ikke om essensielle forskjeller og det ville ikke være vanskelig å finne moteksempler å slå i bordet med overfor May. Ukebladnoveller oppfyller sjelden Mays sjangerkrav og to romaner jeg tilfeldigvis har lest i det siste, Dag Solstads *Professor Andersens natt* og Philip Roths *The Humbling* er i høyeste grad strukturerte rundt en bestemt eksistensiell erfaring. For å ytterligere komplisere bildet kan jeg nevne Sigfried Lenzs *Schweigeminute*, som i sideantall er omtrent like lang som Solstad og Roths romaner (rundt 140 sider), men som på tittelbladet er kategorisert som novelle. Det tyske begrepet novelle står imidlertid i forhold til begrepet Kurzgeschichte, og noe slikt skille finnes hverken på norsk eller engelsk. Raymond Carvers fortellende dikt kan også trekkes frem: hva er det som skiller disse fra hans korteste noveller bortsett fra linjedelingen? Det er altså vanskelig og kanskje ikke ønskelig å trekke helt klare grenser mellom sjangrene basert på essensielle forskjeller. May har imidlertid forutsett disse innvendingene og argumenterer for at de baserer seg på en forståelse av virkeligheten som tar den hverdagslige erfaringen for gitt og utelukker den mytiske erfaringen. Hvis man føler at det immanent i det hverdagslige eksisterer en annen virkelighet som på et vis unnslipper oss, hvis man er religiøs på den mest grunnleggende måten, mener May at novellen ligger nær virkeligheten slik vi erfarer den i de øyeblikkene hvor vi blir klare over hverdagslivets inautentisitet og hvor vi aner at de kategoriene vi begrepsmessig forsøker å gripe virkeligheten med er utilstrekkelige (May 1984, 141-142). Hvis jeg forstår May riktig mener han at novellens realisme, det at den omhandler de dypeste av alle menneskelige erfaringer og noe universelt menneskelig, også gjør den til en naturlig form. Det er en viss nødvendighet i novelleformen. Jeg synes Mays argumentasjon er forførende, og jeg tror hans tanker om novellesjangeren kan være fruktbare i studiet av Raymond Carvers noveller, men jeg vil, iallefall foreløpig, ta hensyn til innvendingene ovenfor og begrense Mays definisjon til å gjelde en bestemt type noveller innenfor en bestemt periode. Definisjonen passer godt på det vi kan kalle den moderne litterære novellen. Når erfarne lesere åpner en novellesamling av

forfattere som Munro, Askildsen, Lønn eller Carver har de en forventning om å bli konfrontert med øyeblikk av opphøyd erfaring.

Det som mangler hos May er begreper for en mer detaljert beskrivelse av novellestrukturen. Her er selvfølgelig narrativ teori til hjelp, men i moderne novelleteori har det også blitt gjort forsøk på å beskrive strukturelle egenskaper som er spesielt fremtredende i den moderne litterære novellen og som kan ses i sammenheng med den eksistensielle erfaringen jeg har lyst til å undersøke hos Raymond Carver. Per Winther forbinder i essayet "Minimalism and Mystery" Mays tanker om den mytiske erfaringen i novellen med begrepet om epifani, og knytter dette til John Gerlachs teori om novellens sluttorientering, en teori Winther tidligere har formidlet og revidert i essayet "Closure and Preclosure". Han foretar også lesninger av noen av Raymond Carvers noveller.

Epifani er i kristen teologi betegnelsen på en guddommelig åpenbaring. Siden James Joyce har det blitt brukt om åpenbaringer av mer sekulær art; en karakters plutselige innsikt på slutten av en novelle blir for eksempel kalt epifanisk. Nå har det blitt betegnet som problematisk å snakke om epifani i Carvers minimalistiske noveller, fordi karakterene ofte blir stående på randen av innsikt og forandring og åpenbaringen uteblir. Men Winther argumenterer for at novellenes organisering rundt det uteblivende epifaniske øyeblikket gjennom karakterenes begjær etter disse omveltende øyeblikkene (eng. desire for epiphany), gjør begrepet til et viktig analyseredskap også i arbeidet med minimalistiske noveller. Karakterenes sult etter en slags opphøyd kunnskap er en viktig narrativ drivkraft i minimalismen (Winther 2008, 135).

Winther viser til Günther Leypoldt som i sin studie "Raymond Carver's 'epiphanic moments'" skiller mellom fire forskjellige anvendelser av epifani i Carvers noveller. "Realist epiphany" viser til øyeblikk av plutselig åndelig åpenbaring som i den realistiske tradisjonen sammenfaller med en artikulert innsikt (Leypoldt 2001, 2-4). Mer typisk for Carver er det Leypoldt kaller "arrested epiphany" og som kjennetegnes av at karakteren føler at han er på randen av en viktig innsikt eller oppdagelse, men ikke er i nærheten av å forstå hva denne innsikten består i (Leypoldt 2001, 4-6). Winther bruker heller betegnelsen "aborted epiphany" for tydeligere å vise til begjæret etter epifani som ikke blir oppfylt (Winther 2008, 141). Denne typen epifani er beslektet med "ironic epiphany" hvor leseren gis anledning til å se såpass mye videre enn protagonisten at dennes mangel på innsikt blir en kilde til ironi (Leypoldt 2001, 6-7). Leypoldt snakker om "comic epiphany" når gapet mellom det leseren vet og det protagonisten ikke er i stand til å forstå er så stort at det blir en kilde til komedie. Dette gir på en paradoksalt måte novellene en mer realistisk virkning hvor plottet avsluttes for leseren over hodet på en karakter i villrede (Leypoldt 2001, 7-9). Jeg kommer til å diskutere epifanibegrepet nærmere i



mine lesninger av Carvers noveller. Det viktigste å ta med seg herfra foreløpig er tesen om betydningen av den avbrutte epifanien for den minimalistiske novellens narrative struktur og for dens sluttorientering.

John Gerlach er den som har skrevet mest utførlig om novellens sluttorientering. I sin bok *Toward the End* forsøker han å gjøre rede for hvordan forskjellige noveller er strukturerte i forhold til sin avslutning og hvordan dette står i forhold til historiske endringer i sjangeren (Gerlach 1985, 3). Han er interessert i å vise hvordan forventningen om eller foregripelsen av en avslutning (eng. closure) er med på å bestemme novellestrukturen i sin helhet (Gerlach 1985, 5). For å beskrive avslutninger i noveller bruker han begrepet "closural signals" som jeg her vil oversette med sluttsignaler. Et sluttsignal lukker teksten på et nivå og gjør den fullstendig og gir den sammenheng. Denne lukkingen kan være veldig tydelig eller vag, men enhver novelle lukkes på et narrativt nivå (Gerlach 1985, 8). Dette gjelder også for andre sjangre, men avslutningen er strukturelt sett mer fremtredende i novellen på grunn av den særegne posisjonen den har mellom roman og lyrikk; den kombinerer romanens narrative trekk med diktets korthet og intensitet (Gerlach 1985, 7). Enhver novelle tar i bruk minst et av fem sluttsignaler i følge Gerlach: løsning av det sentrale problemet, naturlig opphør, fullførelse av antitese, uttrykk for en moral og innkapsling (Gerlach 1985, 8).<sup>3</sup> Per Winther reviderer Gerlachs liste og ender opp med sju sluttsignaler: løsning av det sentrale problemet, naturlig opphør, følelsesmessig og/eller kognitivt omslag, sirkularitet, uttrykk for en moral, evaluering og perspektivskifte (Winther 2004, 58-63).<sup>4</sup> Av disse er evaluering den eneste nye kategorien, mens Winthers liste ellers skiller seg fra Gerlachs ved at han navngir og grupperer sine kategorier anderledes (Winther 2004, 58-59).

Løsning av det sentrale problemet er et sluttsignal når protagonisten løser et problem eller oppnår et mål han har satt seg, eller innser at problemet ikke kan løses eller målet ikke kan nås (Gerlach 1985, 8-9). Naturlig opphør er fullførelsen av en handlingstråd som har en forutsigbar slutt, som søvn på slutten av en dag, eller ankomst ved en reise. En mental tilstand kan også bringe en fortelling til naturlig opphør (Gerlach 1985, 9-10). Gerlachs kategori "fullførelse av antitese" er i følge Winther en for upresis betegnelse som ville omfatte andre kategorier som for eksempel naturlig opphør og han foreslår den mer presise betegnelsen følelsesmessig eller kognitivt omslag i stedet, som er sluttsignal i noveller som beveger seg fra det positive til det negative eller omvendt, eller hvor en karakter går fra å hate til å elske noen eller noe. I tillegg foreslår Winther å gjøre Gerlachs underkategori sirkularitet til en egen kategori. Sirkularitet er

---

3 Gerlachs sluttsignaler i engelsk original: solution of the sentral problem, natural termination, completion of antithesis, manifestation of a moral og encapsulation.

4 Winthers nye sluttsignaler i engelsk original: emotional and/or cognitive reversal, circularity, evaluation og perspectival shift.

sluttsignal i noveller som på slutten vender tilbake til et aspekt ved begynnelsen (Winther 2004, 58-61). Uttrykk for en moral avslutter en novelle når karakteren eller leseren ser en videre sammenheng, når det på slutten blir klart hva novellen handler om (Gerlach 1985, 11-12). Evaluering signaliserer avslutning ved en mental eller følelsesmessig reaksjon fra fortellerens side (Winther 2004, 58-59). Perspektivskifte beskriver en plutselig endring av synsvinkel eller et sprang i tid, slik Gerlachs begrep innkapsling gjør, men omfatter også den gradvise endringen av narrativt fokus som Winther mener er blitt mer og mer vanlig i vår tids noveller (Winther 2004, 60-61).

Felles for alle kategoriene er, som Winther påpeker, at de beskriver narrativ og ikke tematisk avslutning og disse faller ikke nødvendigvis sammen. En novelle er logisk avsluttet på narrasjonens nivå, men ender ofte tvetydig på et tematisk nivå, slik at leseren ledes til å tenke videre på novellens tematikk eller til å lese om igjen for å oppnå tematisk sammenheng. Winther foreslår begrepet hermeneutisk avslutning (eng. hermeneutic closure) for det å oppnå en dypere forståelse for hendelser og situasjoners videre betydning i en novelle. En måte å komme nærmere hermeneutisk avslutning på er å analysere den narrative avslutningens mønstre i en tekst. I denne sammenhengen kan det lønne seg å skille mellom sluttsignaler og sluttmarkører (eng. closural marker). Winther bruker sluttsignal om en del av teksten som foregriper eller lover en eller annen form for avslutning, mens han lar sluttmarkør stå for det narrative elementet som oppfyller denne lovnaden (Winther 2004, 63). For å beskrive sluttsignaler som får sin motpart før slutten av en fortelling bruker Winther begrepet "preclosural marker" (Winther 2004, 65) som jeg oversetter med tidlig sluttmarkør.

Gerlach bemerker at avslutning ikke er et statisk begrep, men er knyttet til leserens følelse av at slutten nærmer seg. "Endings are in one sense in the reader's head; the reader feels them, creates them" (Gerlach 1985, 15-16). Forventningen om en avslutning strukturerer novellen og hvordan leseren erfarer den (Gerlach 1985, 160). Han sier videre at den moderne novellen har utviklet seg på en slik måte at den overlater mer til leseren; forventningen om avslutning er en del av en litterær tradisjon som både forfatter og leser tar del i og forfatteren kan derfor spille på denne forventningen hos leseren. En av tingene Gerlach prøver å gjøre er å få leseren til å ane en del av leseprosessen som vanligvis er ubevisst (Gerlach 1985, 162).

### ***Litterær kompetanse og refleksiv lesning***

"To make the implicit explicit" (Culler [1975] 2002, 142) er også et mål i Jonathan Cullers

*Structuralist Poetics*, hvor han forener innsikter fra fransk strukturalisme og generativ grammatikk i sin egen lese-teori. Sentralt i Cullers teori står tesen om at litterær kompetanse kan forstås i analogi med språklig kompetanse, det vil si at det finnes en litterær grammatikk eller en internalisert kunnskap om litteratur som er en forutsetning for at vi skal kunne forstå litterære tekster som litterære tekster. Den strukturalistiske poetikken er en beskrivelse av den litterære kompetansen. Culler baserer seg på grunnleggende og ukontroversiell lingvistik, her for eksempel fra en innføringsbok i fransk grammatikk for norske studenter:

Lingvistikken undersøker egenskaper ved menneskelig språk. Med menneskelig språk skal her forstås ulike tale- og skriftsystemer som mennesker gjør seg nytte av for å kommunisere seg i mellom. For at kommunikasjon skal kunne oppnås, må det språklige uttrykket koble form og innhold etter de prinsippene som gjelder for det enkelte språket. Det er disse prinsippene lingvisten søker å avdekke. [...] Termen "grammatikk" [...] brukes blant annet om den medfødte evne til å lære, forstå og produsere språk som enhver morsmålsbruker er utstyrt med. I den generative tradisjonen som har utgått fra den amerikanske språkforskeren Noam A. Chomskys arbeider de seneste 40-45 årene, ser man denne mentale språkutrustningen som det egentlige studieobjektet. Vi kan da snakke om språk som den *internaliserte grammatikken* til enkeltindivid. Den kunnskap som morsmålsbrukeren har internalisert om sitt morsmål, kalles *kompetanse*, og lingvistikken defineres som studium av denne kompetansen (Helland 2006, 19-20).

Å undersøke egenskaper ved menneskelig språk og å undersøke språklig kompetanse er to sider av samme sak. Likedan er det med litterære tekster, skriver Culler. Et litterært verk har struktur og mening for en leser som har en implisitt forståelse av hvordan den litterære diskursen fungerer. Det er ikke nok å beherske språket teksten er skrevet på, leseren må være i stand til å lese teksten som litteratur; han må ha en spesialisert litterær kompetanse som gir ham anledning til å gjøre om lingvistiske sekvenser til litterær struktur og mening. Litterær kompetanse er et sett med konvensjoner for lesning av litterære tekster. Konvensjonene er selvsagt også viktige for forfatterne som produserer tekstene, men studeres best hos leseren (Culler [1975] 2002, 132-135).

Culler er først og fremst interessert i å beskrive den kompetansen som ligger til grunn for lesning og fortolkning av litterære tekster, han er interessert i en poetikk som forklarer mulighetsbetingelsene for litterær mening. Fortolkningen av enkelttekster burde ikke være litteraturvitenskapens hovedaktivitet nettopp fordi fortolkningsaktiviteten støtter seg på konvensjoner som er historisk foranderlige og som leseren ikke er seg bevisst. I den kulturelle konteksten hvor Culler skrev *Structuralist Poetics* var for eksempel nykritikken dominerende og en litterær tekst ble betraktet som et autonomt kunstverk, en organisk enhet hvis deler bidrar til et komplekst tematisk utsagn (Culler [1975] 2002, 138). Dette har imidlertid ikke vært forutsetningen til litteraturkritikken til alle tider og en viss kunnskap om og refleksjon over konvensjonene man leser etter er derfor en forutsetning for gode lesninger av enkelttekster.

En av de viktigste kildene til poetikken er nettopp slike reflekterte lesninger av

enkeltttekster. Med en gang en kritiker begynner å reflektere grundig over sine argumenter og over forholdet mellom tolkning og tekst nærmer han seg poetikken, i det han må rettferdiggjøre sin lesning i forhold til konvensjoner for hva som regnes som plausibelt og akseptabelt innenfor den litterære institusjonen. Poetikken skal forklare muligheten for lesning og tolkning av tekster, den skal ikke først og fremst forklare tekstene selv (Culler [1975] 2002, 148). Poetikken er i bunn og grunn en lese-teori, og en leser som tar notis av sine tolkninger av og reaksjoner på litterære verker og formulerer eksplisitte regler som forklarer hvorfor han tolket en tekst på denne måten og ikke på en annen måte, vil ha grunnlaget for en beskrivelse av litterær kompetanse. Culler mener at den strukturalistiske poetikken bidrar med et nyttig perspektivskifte ved at det som blir sett på som egenskaper ved forskjellige litterære tekster kan omformuleres som litterære konvensjoner og egenskaper ved lesevirksomheten. Et slikt perspektiv lar oss for eksempel definere sjangre i forhold til hvilke forventninger vi møter tekstene med og hvordan vi går fram når vi leser dem (Culler [1975] 2002, 148-150). Jeg mener det er nyttig å bruke Cullers forståelse av sjanger og leserens forventninger i lesningen av Raymond Carvers noveller for å forstå hvordan novellene virker. Det er som nevnt min tese at novellene bygger opp spenningen rundt den avbrutte epifanien gjennom en lek med sjangerkonvensjoner og dette er så virkningsfullt fordi en erfaren leser vil ha aktivert bestemte forventninger til hva en novelle skal gjøre når han leser Carver. "A genre, one might say, is a conventional function of language, a particular relation to the world which serves as norm or expectation to guide the reader in his encounter with the text" (Culler [1975] 2002, 159).

Men det er langt i fra bare på bakgrunn av sjangerkonvensjoner vi leser og tolker litterære tekster. Culler identifiserer med støtte i strukturalistiske og formalistiske tenkere fem nivåer for naturalisering. Begrepet naturalisering viser til hvordan vi får tekster til å bety ved å tenke oss forskjellige funksjoner og kontekster til teksten. Å naturalisere en tekst er å relatere den til en type diskurs som regnes som naturlig innenfor en bestemt kultur. Det er en måte innordne det som er ukjent og avvikende og gjøre det forståelig (Culler [1975] 2002, 161-162). De fem nivåene for naturalisering er: det 'virkelige', kulturell *vraisemblance*, sjangermodell, det konvensjonelt naturlige og parodi og ironi (Culler [1975] 2002, 164).<sup>5</sup>

Tekster som kan naturaliseres på det første nivået gjør bruk av en diskurs som ikke trenger å rettferdiggjøres fordi den ser ut til å være i direkte overensstemmelse med virkeligheten. Teksten tar i bruk det som regnes som den naturlige holdningen og er umiddelbart forståelig. Når vi snakker om mennesker som tenker, går eller sover trenger ikke dette

---

5 Cullers naturaliseringsnivåer på engelsk: the 'real', cultural *vraisemblance*, models of a genre, the conventionally natural og parody and irony.

underbygges med filosofiske argumenter. Og når protagonisten i Raymond Carvers novelle "Nobody Said Anything" drar hjem etter å ha vært på fisketur, trenger heller ikke dette forklares eller rettferdiggjøres på noen måte, fordi vi regner det som en logisk handlingsrekke (Culler [1975] 2002, 164-165).

Kulturell *vraisemblance* viser til tekster som tar i bruk kulturelle stereotyper eller akseptert kunnskap som kulturen selv gjenkjenner som generaliseringer. Cullers eksempel er Balzacs beskrivelse av en person som dyster som en spanjol og kjedelig som en bankmann. Vi er klare over at slike karakteristikk er overforenklinger, men de hjelper oss likevel å gjøre verden forståelig. Culler viser til Gérard Genette som skriver at på dette nivået blir handlinger naturalisert med henvisning til en generell maksime som enten tas for gitt og regnes som naturlig i kulturen eller som blir lagt frem eksplisitt i teksten. En maksime som blir lagt frem eksplisitt skaper en kunstig sannsynlighet (eng. artificial *vraisemblance*) og hvis denne maksimen avviker mye fra det som regnes for naturlig innenfor en kultur må teksten naturaliseres med henvisning til litterære normer eller til en bestemt forfatters forestillingsverden og da er vi over på det tredje nivået for naturalisering (Culler [1975] 2002, 165-169).

Et viktig sett med konvensjoner på dette nivået er sjangerkonvensjoner. Sjangerkonvensjonenes funksjon er å etablere en kontrakt mellom forfatter og leser for å aktivere bestemte forventninger og slik tillate både overensstemmelse med og avvik fra aksepterte forståelsesmåter (Culler [1975] 2002, 172). Leseren åpner Raymond Carvers diktsamlinger med andre forventninger enn han møter novellene med. Sjangerkonvensjoner gjør mening mulig ved å tilby begreper som tekster kan klassifiseres med. Det mest interessante er det som unnslipper denne klassifikasjonen og som derved peker på det foranderlige ved sjangerkonvensjoner og forventninger til sjanger (Culler [1975] 2002, 173).

En tekst som inneholder en implisitt eller eksplisitt påstand om at litterære konvensjoner ikke blir fulgt naturaliseres på det fjerde nivået. Teksten gis sammenheng ved å bli tolket som en fortellers språkspill og meningsproduksjon. Å naturalisere en tekst på dette nivået er å lese den som et utsagn om det å skrive romaner, en kritikk av mimetisk fiksjon, en illustrasjon av hvordan en verden skapes gjennom språket. Når teksten gjør leseren oppmerksom på sjangerkonvensjoner enten gjennom å bryte med dem eller ved å sitere dem, må leseren endre sin måte å lese på. Han må kaste nettet videre enn det tredje naturaliseringsnivået og lese novellen eller diktet som et utsagn om dikt eller noveller. Culler mener at moderne tekster ofte krever å bli lest på denne måten og at denne lese måten er mindre reduktiv enn andre: "for it need not resolve a difficulty but can recognize that what requires interpretation is the existence of a difficulty more than the difficulty itself" (Culler [1975] 2002, 173-177).

Sjangerparodi hører også til på det fjerde nivået, mens parodi av enkelttekster eller forfattere fungerer på en annen måte. Sammenligningen av originalen og parodien leder ikke til en syntese men til en utforskning av likheter og forskjeller. Å lese en tekst som en parodi er å lese den som imitasjon og overdrivelse av trekk ved originalen og ikke som et alvorlig utsagn om følelser knyttet til virkelige problemer og situasjoner. En parodi viser hvordan originalens virkning er imiterbar og dermed kunstig og hvordan originalen er avhengig av at lesekonvensjoner tas alvorlig. Raymond Carver har skrevet en slik parodi, diktet "You Don't Know What Love Is (an evening with Charles Bukowski)", hvor han parodierer Charles Bukowskis stil og besettelser (Carver [1996] 2003, 16-20). Ironi skiller seg fra parodi ved å være henvist til semantiske snarere enn formale virkninger. Ironi kan i utgangspunktet tas alvorlig, det finnes en mulighet for å misforstå. Ironi innebærer et spill med to forventningsnivåer; vi har med ironi å gjøre når en bokstavelig tolkning av et utsagn gjør at det virker fremmed i sin kontekst og leseren ledes til å lete etter sammenheng på et annet nivå ved å lese utsagnet ironisk (Culler [1975] 2002, 178-181).

Naturalisering er en nødvendig funksjon av lesning. Å naturalisere er å gjøre det ukjente kjent. Litteraturens viktigste funksjon var for de russiske formalistene å gjøre det kjente ukjent for å fornye vår persepsjon av verden rundt oss. Charles E. May mener dette er en funksjon som kommer spesielt til sin rett i novellen. Det er altså en fare for å kaste et for grovmasket nett over de tekstene vi leser og derved ikke få tak i de virkelig spennende sidene ved litteraturen. Culler kaller dette *premature foreclosure*. Han hevder imidlertid at det også er en funksjon ved lesningen av litteratur å ville unngå en slik forhastet konklusjon, et ønske om å la teksten skille seg fra vanlig språkbruk og i siste instans la teksten handle om språket selv (Culler [1975] 2002, 186-187). Det er dette Culler kaller litteraturens grunnleggende paradoks:

[...] we are attracted to literature because it is obviously something other than ordinary communication: its formal and fictional qualities bespeak a strangeness, a power, an organization, a permanence which is foreign to ordinary speech. Yet the urge to assimilate that power and permanence or to let that formal organization work upon us requires us to make literature into a communication, to reduce its strangeness, and to draw upon supplementary conventions which enable it, as we say, to speak to us. The difference which seemed the source of value becomes a distance to be bridged by the activity of reading and interpretation. The strange, the formal, the fictional, must be recuperated or naturalized, brought within our ken, if we do not want to remain gaping before monumental inscriptions (Culler [1975] 2002, 156-157).

Jeg har valgt å presentere deler av Cullers teori her fordi den representerer et skifte av perspektiv som jeg mener kan være nyttig i lesningen av Raymond Carvers noveller. Jeg skal i de kommende kapitlene forsøke å vise hvordan Carver i sine noveller driver en subtil lek med sjangerkonvensjoner og dermed med leserens forventninger og hvordan novellene krever en

refleksiv lesning. Noen av de viktigste forventningene knyttet til lesningen av moderne noveller er nevnt ovenfor: avslutningen har er fremtredende plass i novellestrukturen, epifanien spiller en viktig rolle og novellen forventes å berøre noe viktig og grunnleggende ved det å være menneske. Nå er det ikke min tese at Carvers noveller bryter med alle disse forventningene og bare kan forstås på et nivå der de handler om novellen som sjanger eller om språket selv. Det er tvert i mot min tese at den eksistensielle erfaringen står helt sentralt i novellene og at de beste av dem virker rystende på leseren. Men forutsetningen for denne virkningen er at teksten ikke er entydig og lar seg oversette til et enkelt budskap, at den beholder noe av sin fremmedhet. Culler minner oss om en fare ved å lese med en bestemt tematisk enhet, som for eksempel "eksistensiell erfaring", som mål: vi kan ende opp med en selvoppfyllende profeti fordi vi legger merke til det som passer med vår tese og overser detaljer som kunne vært interessante. Det vil derfor være viktig å forsøke å balansere ønsket om å få teksten til å gå opp mot ønsket om å la novellene være noe helt egenartet som unnviker enhver forklaring og enhver oversettelse til "vanlig språk".

Jeg skal i denne oppgaven undersøke den eksistensielle erfaringen i *Will You Please Be Quiet, Please?* En eksistensiell erfaring er en erfaring som går dypere enn en hverdagslig erfaring og innebærer en form for desautomatisering og fornyet persepsjon av virkeligheten. I følge Charles E. May er novellen spesielt godt egnet for estetisk behandling og fremstilling av den eksistensielle erfaringen. Denne type erfaring er knyttet til epifanien, eller den plutselige åpenbaringen som er en sentral del av novellestrukturen. Epifanien er også viktig i minimalistiske noveller, men her har man ofte med en form for avbrutt epifani å gjøre. Epifanien kommer mot slutten av novellen og John Gerlach viser hvor viktig orienteringen mot slutten er i novelleformen. Han knytter dette til leserens forventninger og sett i lys av Jonathan Cullers teori om litterær kompetanse og naturalisering vil begrepet om leserforventninger komme til anvendelse i min lesning av Raymond Carvers noveller. Det er min tese at novellene driver en subtil lek med leserens forventninger for å oppnå sin sammensatte virkning.

Jeg har valgt å gjøre nærlesninger av tre av novellene fra samlingen: "What's in Alaska?", "Put Yourself in My Shoes" og "Jerry and Molly and Sam". De andre novellene vil fungere som en referanse for lesningen og vil bli trukket frem for å sammenligne og kontrastere. Det vil være et mål med lesningen å sette fingeren på det særegne ved Raymond Carvers noveller fra denne perioden. Mitt utvalg er til en viss grad representativt, men det kunne vært annerledes. Jeg har valgt noen av de novellene jeg mener er best og som jeg forventer vil gi mest igjen for en nærlesning. Det ligger nok til grunn for mitt utvalg en preferanse for den minimalistiske siden av det tidlige forfatterskapet. En novelle som "What's in Alaska?" har noe gåtefullt og uregjerlig ved seg som er tiltalende. Den er en av Carvers mest humoristiske noveller, men formidler samtidig

en uhyggelig stemning. "Put Yourself in My Shoes" har jeg valgt delvis fordi den har et eksplisitt metaperspektiv, som gjør at den skiller seg ut i Carvers forfatterskap, og gjør bruk av en ironi på fortellernivå som det er vanskelig å få tak på, samtidig som den belyser flere av temaene som går igjen ellers i samlingen. "Jerry and Molly and Sam" er en nyrealistisk satire, en tragikomisk novelle om en far som bortfører barnas hund.



## 2 "What's in Alaska?"

"What's in Alaska?" sto først på trykk i *Iowa Review* i 1972. Raymond Carver var i desember 1970 i ferd med å avslutte en novelle kalt "Bummer", som trolig var en tidlig tittel på "What's in Alaska?" (Sklenicka 2009, 192). Novellen kommer som nummer ni i *Will You Please Be Quiet, Please?*, etter "Sixty Acres", og følges av "Night School", "Collectors" og "What Do You Do in San Francisco?", tre noveller om menn som har brutte parforhold bak seg. Bortsett fra den epifaniske slutten har ikke novellen mye til felles med "Sixty Acres", som er en av de minst minimalistiske novellene i samlingen og hvor forholdet mellom mann og kvinne rykker litt i bakgrunnen. "What's in Alaska?" tar opp igjen tråden fra de fem første novellene, "Fat", "Neighbors", "The Idea", "They're Not Your Husband" og "Are You a Doctor?", som stilistisk og tematisk setter standarden for samlingen og spesielt "Neighbors" og "The Idea" som handler om par som ser og vurderer seg selv på bakgrunn av andre par. Temaet blir tatt opp igjen senere i samlingen; tydeligst i "Put Yourself in My Shoes".<sup>6</sup>

«What's in Alaska» handler om bilmekanikeren Carl, som sammen med sin kone Mary, er invitert hjem til sine naboer og venner Jack og Helen for å røyke marihuana på Jacks nye vannpipe. Carl har kjøpt seg nye sko, får vi vite, og Mary har vært på jobbintervju og har i følge henne selv utsikter til en jobb i Alaska. Besøket hos Jack og Helen forløper med mye røyking, godterispising og tullprat. Carl er ikke helt i humør og Mary erter ham med det. Ellers blir både Carls nye sko og Marys muligheter for jobb i Alaska et tema for samtalen. Carl observerer at Mary flørter med Jack. Utpå kvelden dukker huskatten opp med en mus i kjeften som den legger seg til å spise under kjøkkenbordet. Kort tid etterpå bestemmer Carl seg for å gå og tar med seg Mary hjem. Når Mary har sovnet synes Carl at han ser noen øyne ute i gangen og tar opp en av skoene sine for å forsvare seg med.

Settingen for novellen er en hverdagssituasjon. To par møtes for å ruse seg og snakke tull etter en lang arbeidsdag. Det er en novelle om marihuanarøyking, som på realistisk og humoristisk vis gjengir hvordan folk snakker med hverandre når de er steine. De har lett for å le, de snakker litt forbi hverandre og mister fort tråden. De kan også synke inn i seg selv en stund for så å ta opp igjen et element av samtalen som de andre forlengst har glemt. Helen blir fnisete når hun røyker marihuana, mens Carl blir paranoid og engstelig, godt hjulpet av kommentarene og atferden til sin kone Mary. Karakterene er ordinære mennesker som bruker sin frikveld til å ha

---

6 Carol Sklenicka skriver i sin biografi om Carver at Carvers erfaring med å leve tett på sin kones søster og søsterens kjærester kan ha vært ur-historien bak dette temaet i hans forfatterskap (Sklenicka 2009, 168).

det gøy og glemme jobb og bekymringer. Novellen gir også et bilde av den amerikanske kulturen rundt 1970, hvor for eksempel holdningen til rusmidler (barna ligger og sover mens de voksne røyker hasj på stuen, uten at det gjøres noe stort nummer ut av det) kan virke sjokkerende på en trygghetsorientert og rusmoralistisk nordmann i 2011. Den viser også et utsnitt av livet utenfor de store byene og langt borte fra den selvrealiserende delen av middelklassen som ellers er overrepresentert i litteraturen. Novellen viser mennesker som ofte har blitt sett på som uinteressante for kunsten. Det er altså et realistisk stykke litteratur, som på humoristisk vis fremstiller hverdagslivet for arbeidere i USAs småbyer rundt 1970, hvor ruskulturen og kanskje også seksuallivet er preget av ungdomsopprøret i de store byene, men hvor hippienes late dager uten forpliktelser og rutiner forblir en illusjon. De røyker ikke marihuana for å utvide bevisstheten, eller for å eksperimentere på noen måte; marihuana er blitt et middel til rekreasjon på linje med alkohol.

Det er en realistisk tekst, men det er også en novelle med en underliggende spenning og følelse av uhygge, som treffer protagonisten og leseren i magen på slutten i en spesiell form for epifani. Det er en novelle som hever seg over, eller i hvert fall peker utover, den hverdagslige erfaringen og mot noe som stikker dypere eller favner videre; novellen formidler en eksistensiell erfaring.<sup>7</sup> Jeg vil med min lesning av novellen vise hvordan den bygger opp mot epifanien og analysere nærmere hvordan den eksistensielle erfaringen blir fremstilt.

På et narrativt nivå er "What's in Alaska?" relativt forutsigbar og lett å følge, men den har et gradvis skifte i stemning og en gåtefull slutt og den inneholder bilder og scener som ikke er umiddelbart forståelige som for eksempel Carls sko, drømmen om Alaska, Marys omfavnelse av Jack, katten som spiser musen og øynene i gangen. Dette gjør at den ikke uten videre oppfattes som avsluttet på et tematisk nivå. Narrasjonen er basert på naturlige handlingsforløp og sirkularitet, for å bruke John Gerlachs terminologi. Narrasjonen følger konvensjonene for hvordan en kveld med et besøk hos venner forløper. Begynnelsen av novellen markerer overgangen fra arbeidsdag til frikveld med at Carl lar ekspeditøren i skobutikken ta av ham arbeidsstøvlene og finne noen behagelige sko til ham. Overgangen fra dag til kveld er et sluttsignal som skaper forventninger om tidsrammen for novellen.<sup>8</sup> Så følger en hjemlig og intim scene med Carl og Mary hvor vi får vite at Mary har utsikter til ny jobb og at de skal ut på besøk,

---

7 Kerry McSweeney skriver at evnen til å kombinere sosial kontekst og et tema som går hinsides denne konteksten er et kjennetegn ved den realistiske novellen, en kategori han mener Carvers noveller hører til under. McSweeney skriver også at Charles E. May undervurderer den sosiale kontekstens plass i novelleformen, når han legger vekt på dikotomien mellom romanen som formen for fremstilling av det sosiale og novellen som formen for fremstilling av det tidløse (McSweeney 2007, 115-116).

8 Jeg bruker her Per Winthers reviderte versjon av John Gerlachs terminologi. Som jeg skrev i innledningen er sluttsignaler tekstelementer som foregriper eller gir lovnad om en eller annen form for avslutning, mens sluttmarkører betegner det narrative elementet som oppfyller lovnaden (Winther 2004, 64).

et sluttsignal som ytterligere fastsetter rammen for novellen. Besøket hos Jack og Helen innledes med den vanlige småprat mellom gjester og vertskap. Alt dette har sitt motstykke i slutten, men stemningen har snudd. Besøket hos Jack og Helen avsluttes med omfavnelser, men tonen er ikke like lett som ved ankomsten. Snudde det da katten dukket opp? Mary og Carl går hjem, men forsøkene på å skape eller bevare en form for intimitet mislykkes. Alaska virker nå som et begrep uten innhold og ikke som en mulighet. Mary sovner, mens Carl overveldes av en skremmende følelse han ikke forstår og blir sittende i sengen klar til å hive skoene sin mot det som ser ut til å være en abstrakt trussel. At Carl og Mary går og legger seg er en sluttmarkør for naturlig opphør og fortellingen har nådd sitt logiske endepunkt, men Carls tilstand viser til uløste konflikter. Novellen oppleves også som slutført på den måten at vi er tilbake til den samme settingen som i begynnelsen, som er hjemme hos Carl og Mary. Leseren ledes til å spørre hva som har skjedd i mellomtiden. Hvordan forklare stemningsskiftet og Carls frykt? Er det katteøyne Carl forestiller seg ute i gangen? Til og med skoene har fått ny status. Leseren inviteres til å skape tematisk sammenheng ved å gå tilbake og revurdere betydningen av hendelser og objekter. Leseren søker hermeneutisk avslutning, noe som krever av leseren at han nærmer seg teksten systematisk og analytisk (Winther 2004, 63-64). Det kan også være at konfliktene som blusser opp på slutten har ligget der og ulmet nesten umerkelig helt fra begynnelsen.

Det som leder leseren til å stille disse spørsmålene er det Jonathan Culler kaller litterær kompetanse. "What's in Alaska?" er en realistisk tekst som på et nivå lar seg forstå med henvisning til virkeligheten og til kulturelle konvensjoner. Men disse konvensjonene kan ikke inkorporere slutten, og skoene, drømmen om Alaska og episoden med katten ville ikke få noe mer enn en triviell betydning. Den som leser kattens forstyrrende opptreden som bare enda en morsom hendelse har ikke skjønnet det. Leseren av skjønnlitteratur og av moderne noveller vil ha mer, han forventer at teksten skal vise til noe utover seg selv; han forventer at teksten skal ha merbetydning og leser de tilsynelatende hverdagslige gjenstandene og hendelsene som relevante for en tematisk helhet. Novellen blir lest ut fra generelle litterære konvensjoner og ut fra spesielle sjangerkonvensjoner. Sluttorientering er som John Gerlach påpeker spesielt fremtredende i novellen fordi den kombinerer romanens fortellende elementer med diktets kompakthet (Gerlach 1985, 7). En leser som har en intuitiv eller eksplisitt forståelse av sjangerkonvensjoner vil også legge merke til når disse blir spilt på og overskredet, og må forsøke å naturalisere teksten og oppnå hermeneutisk avslutning på et annet nivå.

Carl er i godt humør etter å ha kjøpt sko. "Driving home, he felt that his foot moved freely from pedal to pedal" (Carver 2009, 60). Skoene gir Carl en følelse av frihet. Men det virker som om Mary klarer å drepe denne gleden med sin kjølige kommentar: "I don't like the

color, but I'll bet they're comfortable. You needed new shoes" (Carver 2009, 60). Novellen er fortalt i tredje person av en objektiv forteller som ikke formidler karakterenes tanker og følelser direkte, men gjennom deres handlinger. Karakterene snakker heller ikke direkte om sine følelser og tanker. Denne fortellemåten er antydende, eller oppfattes av leseren som antydende, tilsynelatende nøytrale setninger leses som om de viser til noe mer, det ytre leses som bilde på det indre. Man kan si at den objektive og minimalistiske fortellemåten er avhengig av og utnytter leserens evne til spekulasjon og hans begjær etter mening og sammenheng. Når Carl reagerer på Mary's kommentar ved å se på skoene igjen og ikke sier noe mer enn "I've got to take a bath", leser jeg det som en resignasjon og som en skuffet reaksjon. Dette er tydeligvis en vellykket måte for Mary å dra Carl ned på, om hun gjør det bevisst eller ubevisst.

Marys måte å legge fram planene for kvelden på tydeliggjør denne negative siden ved dynamikken mellom Mary og Carl. Hun har allerede bestemt hvordan ting skal legges opp, de skal spise tidlig middag og så besøke Helen og Jack klokken sju. Når hun spør Carl er alt allerede avtalt og ordvekslingen som følger er derfor bare en formalitet: "Mary looked at him. "Is it all right with you?"/"What time?"/"Around seven."/"It's all right," he said./She looked at his shoes again and sucked her cheeks. "Take your bath," she said" (Carver 2009, 60). Denne siste linjen kan leses som nok en nedlatende gest mot skoene og det de betyr for Carl, kanskje er det også uttrykk for en undring eller usikkerhet rundt skoenes betydning fra Marys side; åpningspassasjen antyder i hvert fall for leseren at skoene har en betydning utover seg selv og at denne betydningen er knyttet til Carls følelser og til forholdet mellom Carl og Mary. Det ser ut som intimiteten mellom Carl og Mary har en skyggeside som ingen av dem helt ser betydningen av. Denne første iscenesettelsen av Carls følelser og av forholdet mellom ham og Mary er sluttsignaler som leseren forventer en oppfyllelse av.

Bokteksten til "What's in Alaska?" er organisert i det jeg velger å kalle passasjer som er atskilt gjennom en blank linje, noe som skiller den fra versjonen som sto på trykk i *Iowa Review* som ikke har noen blanklinjer. "What's in Alaska?" består av sju slike passasjer. Den andre passasjen viser en annen side av forholdet mellom Carl og Mary enn den første. Den viser den positive siden ved tosammenheten de lever i. Carl ligger i badekaret og skrubber vekk skitten etter arbeidsdagen på bilverkstedet. Han er sliten - "He dropped his hands and then raised them to his eyes" (Carver 2009, 60) - og Mary kommer inn til ham med en øl, setter seg på kanten av badekaret og legger en hånd på låret hans. "Home from the wars", sier de med henvisning til Carls arbeidsdag og hun stryker hendene over låret hans igjen. Jeg leser dette som en kjærlig scene som sier noe om den styrken det kan gi å være to om hverdagen. Det ligger også en invitasjon til forsoning her fra Marys side, hvis vi kan anta at hun på et nivå har forstått at hun

har fornærmet Carl. Carl er i så fall beredt til å forsones; når Mary forteller at hun har vært på jobbintervju den dagen og at hun kanskje vil bli tilbudt jobb i Alaska, er han positiv: "'Alaska?' he said./She nodded. 'What do you think of that?'/ 'I've always wanted to go to Alaska. Does it look pretty definite?'/She nodded again. 'They liked me. They said I'd hear next week.'" (Carver 2009, 61). Men man kan også lese inn i denne scenen bekymringen som ligger bak. Mary er arbeidsledig og Carl er bilmekaniker. Vi kan anta at de har en stram økonomi. Det virker også som de veldig fort legger sin lit til positive forandringer; de har lett for å håpe, men også for å bli skuffet. De nye skoene gir Carl et løft for en liten stund og drømmen om Alaska kan også tenkes å være en boble. Carls "Does it look pretty definite?" uttrykker tvil og når Mary svarer at de likte henne på jobbintervjuet og at hun får svar neste uke, skjønner en hver som har vært på jobbintervju at det ikke er noen garanti for ny jobb. Ønsket om forandring peker tilbake mot det livet de lever nå og antyder at ikke alt er som det skal være. Hvorfor drømmer de om å leve et annet sted? Resten av passasjen fremstiller imidlertid den gode og trygge siden av intimiteten de to imellom. Mary serverer middag og de spiser og rydder opp sammen før de drar på butikken for å kjøpe godteri og vaniljebrus til kvelden.

De fleste parforholdene i *Will You Please Be Quiet, Please?* har disse to sidene; menneskene lever i en tosomhet som gir styrke, men hvor det ligger en lengsel etter noe annet under. Den vanskelige kjærligheten er et gjennomgangstema i samlingen. Det som her vises eller antydes i "What's in Alaska?" blir fortalt direkte i innledningen til "Neighbors", som er den andre novellen i *Will You Please Be Quiet, Please?* Novellen åpner slik:

Bill and Arlene Miller were a happy couple. But now and then they felt they alone among their circle had been passed by somehow, leaving Bill to attend to his bookkeeping duties and Arlene occupied with secretarial chores. They talked about it sometimes, mostly in comparison with the lives of their neighbors, Harriet and Jim Stone. It seemed to the Millers that the Stones lived a fuller and brighter life. The Stones were always going out for dinner, or entertaining at home, or traveling about the country somewhere in connection with Jim's work (Carver 2009, 8).

Bill og Arlene har det bra sammen, men det er et eller annet som mangler i livene deres. Når de sammenligner seg med Harriet og Jim føler de at de ikke lever livet fullt ut. Det er nok dette som skurrer hos Carl og Mary i "What's in Alaska?" også. De lever ikke livet til fulle, de lever ikke opp til det de regner som det gode liv. Alaska blir slik et bilde på den frie livsutfoldelsen slik Harriet og Jims leilighet blir det i "Neighbors". Men hva regner Carvers karakterer som det gode liv? På overflaten handler det om økonomisk frihet, fritid, nærhet og sex, reise og kulturelle opplevelser som å gå på en god restaurant eller lese en god bok og andre typiske vestlige middelklasseverdier. "The Student's wife" åpner med setningen "He had been reading to her from Rilke, a poet he admired, when she fell asleep with her head on his pillow" (Carver 2009, 93) og

fortsetter å male fram en trygg, intim situasjon. Når Mike legger fra seg boken og slår av lyset for å legge seg, våkner Nan brått av en rar drøm. Hun røper etterhvert hva som er hennes hverdagsbekymringer og drømmer og snakker her for mange av Carvers karakterer i *Will You Please Be Quiet, Please?*:

"I like staying up late at night and then staying in bed the next morning. I wish we could do that all the time, not just once in a while. And I like sex. I like to be touched now and then when I'm not expecting it. I like going to movies and drinking beer with friends afterwards. I like to have friends. [...] I'd like to go dancing at least once a week. I'd like to have nice clothes all the time. I'd like to be able to buy the children nice clothes every time they need it without having to wait. [...] And I'd like us to have a place of our own. I'd like to stop moving around every year, or every other year. Most of all," she said, "I'd like us both just to live a good honest life without having to worry about money and bills and things like that" (Carver 2009, 97).

Men novellen fortsetter flere sider etter denne scenen. Nans søvnløshet, hennes opplevelse av soloppgangen ("Not in pictures she had seen nor in any book she had read had she learned a sunrise was so terrible as this." (Carver 2009, 99)) og hennes henvendelse til Gud i fortvilt bønn på slutten tyder på en eksistensiell mangel som ikke nødvendigvis lar seg bøte på med ny leilighet eller en bedre betalt jobb. Jeg mener ikke med dette å si at den eksistensielle kriseerfaringen ikke er knyttet til disse konkrete problemene, men at disse bekymringene peker mot noe bakenforliggende som må formuleres i mer abstrakte begreper. Er det en opplevelse av mening og sammenheng Carvers karakterer savner? Eller er det erfaringen av å være grunnleggende alene karakterene opplever, en erfaring som heller ikke den som lever i det mest intime parforhold unnslipper? Handler det generelt om vår utsatthet som mennesker?

De to første passasjene av "What's in Alaska?" introduserer flere slutt signaler for leserens oppmerksomhet som styrer hans forventninger til resten av novellen og gir driv og spenning til teksten. Skoene har blitt dvelt over og kan allerede knyttes tematisk til Carls følelser. Spørsmålet "What's in Alaska?" møter oss allerede i tittelen og leder oss til å være oppmerksomme på dette motivet. Vil vi få svar på spørsmålet? Hva slags type spørsmål er det? I begynnelsen viser Alaska til en jobbmulighet og til drømmen om et annet liv og antyder at det er et eller annet med det nåværende livet som krever forandring. Det har blitt klart at novellen handler om Carls følelser og forholdet mellom Carl og Mary og at skoene og spørsmålet om Alaska har tematisk relevans. En grunn til at skoene og Alaska-spørsmålet havner slik i forgrunnen ligger i forventninger knyttet til novelleformen og kanskje spesielt til den minimalistiske novellen. En novelle er kort og konsis, den forventes å inneholde få overflødige elementer, og gjentatte henvisninger til samme gjenstand skaper forventninger om denne gjenstandens tematiske relevans.

Jonathan Culler nevner harmonisk enhet som en av de viktigste konvensjonene vi leser dikt etter, og dette er nok også en konvensjon for lesning av moderne noveller. "Understanding is

a teleological process and a sense of totality is the end which governs its progress. Ideally, one should be able to account for everything in a poem [...]" (Culler [1975] 2002, 200). Ideelt sett skal leseren også kunne forklare tilstedeværelsen av ethvert element i en novelle. Forestillingen om at ingenting skal være overflødig eller tilfeldig er med på å styre vår lesning av novellen. Dette er paradoksalt nok en drivkraft som skaper flertydighet ved å anta sammenheng mellom isolert sett utvetydige elementer i teksten. At Carl kjøper seg nye sko som får ham til å føle seg fri og glad er ikke i seg selv en flertydig opplysning, men blir det når leseren skal forklare dens relevans i helheten. Nært forbundet med konvensjonen om en slik enhetlig autonom tekst er forventningen om at teksten skal ha en dypere betydning og relevans som rettferdiggjør den oppmerksomheten den påkaller. Den litterære teksten skal berøre erfaringen av å være menneske, og denne konvensjonen utgjør grunnlaget for forskjellige leseoperasjoner (Culler [1975], 204-205). Samtidig forventes novellen å fortelle en historie. På den ene siden presenterer novellen en gåte som på slutten har en form for avsløring eller åpenbaring knyttet til denne gåten. På den andre siden er novellen drevet fremover av leserens behov for å kunne oppsummere novellen i en handling og av spenningen knyttet til hva som skjer videre og hvordan ting løser seg til slutt. Som min oppsummering av handlingen ovenfor og min lesning av åpningen av novellen antyder, ligger ikke hovedinteressen i lesningen av "What's in Alaska?" i hva som skjer videre, men heller i avsløringen av hva som beveger seg i karakterenes indre. Leserens møter den minimalistiske novellen som en mellomting mellom dikt og roman og åpenbaringen eller avsløringen på slutten er også det punktet hvor de forskjellige motivene forventes å gå opp i en større tematisk enhet. Dette er i overensstemmelse med Günther Leypoldts tanker om epifaniens betydning i den minimalistiske novellen som en drivkraft for lesningen (Leypoldt 2001). Som vi skal se i diskusjonen av avslutningen er det ikke sikkert begjæret etter åpenbaring blir oppfylt, men dette taler ikke imot åpenbarings og avslørings funksjon i novellestrukturen.

Gåten i "What's in Alaska?" er Carls erfaring. Hva er det han er i ferd med å erkjenne? Fortelleren i "What's in Alaska?" er som nevnt objektiv og tilbaketrukket. Han legger seg ikke tett opp til noen av karakterenes synsvinkel, men Carl er den eneste av karakterene som er med fra begynnelsen og han er også den som sitter igjen alene til slutt, søvnløs og redd, slik Nan gjør det i "The Student's Wife". Han er protagonisten i novellen og det er naturlig for leseren å identifisere seg med ham og følge hans utvikling gjennom hendelsene og situasjonene som blir fremstilt. Fortelleren nærmer seg av og til Carls synsvinkel, som oftest veldig subtilt. Fortelleren forlater for et øyeblikk sin objektive posisjon i utsagn som "... Carl could hear Jack whistling in the bathroom" (Carver 2009, 61) og i det allerede siterte "Driving home, he felt that his foot moved freely from pedal to pedal". Ved en annen anledning får vi innblikk i Carls sinn: "They

reminded him of bubbles rising from a diving helmet. He imagined a lagoon and schools of remarkable fish" (Carver 2009, 63). Bortsett fra sluttpassasjen, hvor Carl kommer mye tydeligere i forgrunnen, er dette de eneste konkrete instansene hvor fortelleren forlater sin objektivitet og går inn i Carls sinn. Disse beskrivelsene av hva Carl hører eller hva han forestiller seg når han er stein gir oss bare triviell informasjon om Carl og minner oss på at han er hovedpersonen. Men som jeg skrev ovenfor inviterer den objektive minimalismen og novellesjangeren leseren til å lete etter mening, og elementer i teksten som avviker på et nivå vil virke desautomatiserende og påkalle ekstra oppmerksomhet hos leseren. Og samtidig er Carl en del av et par med Mary, og i de passasjene av novellen som gjengir besøket hos Jack og Helen vil de sistnevnte fungere som en bakgrunn som forholdet mellom Carl og Mary ses opp i mot, selv om sammenligningen ikke er så eksplisitt som i "Neighbors" og "The Idea". Så når vi får vite at Carl hører at Jack plystrer på badet leder det oss til å spekulere. Det er nærliggende å tenke at Carl sammenligner seg selv med Jack og at han sammenligner seg og Mary med Jack og Helen. Skiftet av synsvinkel viser til Carls skjerpede oppmerksomhet mot de andre. Han vurderer de andre fordi han har begynt å vurdere seg selv. Vi skjønner altså allerede tidlig i lesningen av novellen at Carl er i ferd med å erfare noe viktig, noe som kommer til å bevege ham emosjonelt. Hans følelse av frihet når han har på seg de nye skoene på vei hjem fra jobb og marihuanaens virkning på hans fantasi tilbyr bare midlertidig lettelse av det trykket som er på ham. Skokjøpet, hans unnvikende reaksjon på Marys provokasjon og marihuanarøykingen viser også til hans vilje til selvbedrag og hans ønske om å holde negative innsikter på avstand.

De fire passasjene som gjengir kvelden hos Jack og Helen består av mye triviell dialog. De fire vennene diskuterer Jacks nye vannpipe, de snakker om godteriet og brusen og samtalen preges av at de har røkt marihuana – de tuller og ler, snakker litt forbi hverandre og er sløve og har lett for å misforstå. Men leserens foreløpige forståelse av temaet gir ham en ledetråd når han skal få mening ut av disse passasjene.

Besøket begynner med entusiasme. Helen, som allerede har røkt, hiver seg over godteriet før de har rukket å slå seg til ro og Mary kommenterer spøkefullt hennes mangel på etikette: "'I don't know what Emily Post would say about you,'"/Helen laughed. She shook her head"(Carver 2009, 62). Jack kommer glisende ut av badet og ønsker å ta del i latteren. Men det ser ut til at Mary ikke sporer nok entusiasme hos Carl:

"Carl's on a little bumner tonight," Mary said.  
Why do you say that?" Carl asked. He looked at her. "That's a good way to put me on one."  
"I was just teasing," Mary said. She came over and sat beside him on the sofa. "I was just teasing, honey""  
(Carver 2009, 62).



Mary har hatt en mistanke om at Carl er litt sur. Carl vil ikke innrømme det, men legger indirekte skylden på henne. Ertingen er selvsagt ikke så uskyldig som Mary vil ha det til, hun vil fremprovosere en reaksjon hos Carl. Samtidig er dette et nytt forsøk på forsoning fra hennes side, hennes unnskyldning er også en unnskyldning for det hun tidligere måtte ha gjort feil for å få ham sur. Hun forsøker å spille gjennom situasjonen på nytt for å få et annet forsonende utfall. Men hun mislykkes fordi situasjonen er ydmykende for Carl. "I was just teasing" fungerer som en forlengelse av ertingen. Scenen viser hvordan de to kommuniserer indirekte og hvordan de dekker til sine intensjoner og sine følelser. Scenen bekrefter også at dette handler om Carl og hans sinnsstemning. Vi inviteres som lesere til å spekulere i Carls psykologi ut ifra subtile holdepunkter. På en måte skjer alt som skjer i denne novellen for Carl sin del, hendelser og objekter viser tilbake til Carls erfaring og er tematisk forbundet med den. På den ene siden forteller novellen ingenting om karakterenes sinn, på den andre siden handler den ikke om noe annet. Cynthia Whitney Hallett skriver i sitt studie av den minimalistiske novellen at dette er typisk for sjangeren: "Minimalist writers [...] attempt to present experience rather than to talk about it; the story focuses on the experience, without editorial comment by either a narrator or a character observing the experience" (Hallett 1999, 2). "What's in Alaska?" omhandler en bestemt erfaring uten å snakke direkte om denne erfaringen.

På tross av røykingen klarer ikke Carl å komme i godt humør og glemme Marys erting:

"What did you mean when you said I was on a bummer?" Carl said to Mary.  
"What?" Mary said.  
Carl stared at her and blinked. "You said something about me being on a bummer. What made you say that?"  
"I don't remember now, but I can tell when you are," she said. "But please don't bring up anything negative, okay?"  
"Okay," Carl said. "All I'm saying is I don't know why you said that. If I wasn't on a bummer before you said it, it's enough when you say it to put me on one."  
"If the shoe fits," Mary said. She leaned on the arm of the sofa and laughed until tears came.  
"What was that?" Jack said. He looked at Carl and then at Mary. "I missed that one," Jack said (Carver 2009, 64).

Det er klart at denne kvelden ikke vil ende godt for Carl. Han blir mer og mer opptatt av sin egen nedtur, samtidig som han ikke skjønner hva denne nedturen handler om. Mary lykkes enda en gang med å gjøre narr av skoene hans og gjør ikke humøret hans bedre med ertingen sin. Men denne samtalen gjør det også klart at Mary er redd for hva Carls humør kan bringe. Hun skjønner at det handler om mer enn noen sko, men hun kan ikke betegne det mer nøyaktig enn med "noe negativt". En kan lese dette som Marys bønn til Carl om å la det ligge, om å la en liten nedtur

være en liten nedtur og ikke gruble i de større sammenhengene. Hun bruker denne kvelden til å glemme og foreslår at han også gjør det. Glemselen hjelpes frem av marihuanaen; både Mary og Jacks replikker avslører mangel på oppmerksomhet og korttidshukommelse.

Glemsel er en av marihuanaens funksjoner i denne novellen. Desautomatisering er en annen. Marihuana har som alle andre rusmidler en bevissthetsendrende funksjon. Virkeligheten erfares på en annen måte enn i rusfri tilstand fordi persepsjonen fornyes. Ruserfaringen er altomfattende. Marihuana-mytologien handler om økte kreative evner og et høyere åndelig nivå hvor nye sammenhenger anes, gjerne i form av surrealistiske syner. Marihuanarusen tilfører denne novellen ironi fordi billedbruken og fokuset på Carls erfaring kan leses både i lys av rusens konvensjoner og i lys av den minimalistiske novellens konvensjoner. "Bummer" kan bety, i tillegg til 'nedtur' eller 'deprimerende opplevelse', 'negativ reaksjon på hallusinogener'. Dette tilfører lesningen et usikkerhetsmoment, det er som om man hører fortelleren le litt. Leseren må spørre seg hvor alvorlig han skal ta denne novellen. Jeg mener dette virker skjerpene på leserens erfaring og på hans selvrefleksjon og jeg mener at dette er noe Carvers noveller på ulike måter ofte gjør, noe vi også skal se i lesningen av "Put Yourself in My Shoes".

En annen novelle som bruker endret bevissthetstilstand på denne måten er "Bicycles, Muscles, Cigaretts", hvor hovedpersonen akkurat har sluttet å røyke sigaretter:

It had been two days since Evan Hamilton had stopped smoking, and it seemed to him everything he'd said and thought for the two days somehow suggested cigarettes. He looked at his hands under the kitchen light. He sniffed his knuckles and his fingers.

"I can smell it," he said.

"I know. It's as if it sweats out of you," Ann Hamilton said (Carver 2009, 147).

Der Carl prøver å fortrenge det han føler er i ferd med å skje inne i seg gjennom rus, avløses Evans altomfattende erfaring av nikotinabstinenser av en dypere eksistensiell erfaring. Man kan også si at nikotinabstinensene på ironisk vis baner vei for denne eksistensielle erfaringen. Evans sønn beskyldes av en venn for å ha vært med å ødelegge sykkelens hans og moren til sykkelens eier, Mrs. Miller, kaller inn alle involverte for å oppklare saken. Av foreldre er det bare Evan og faren til Gary Berman som har anledning til å komme. Guttene kommer ikke til enighet, Mrs. Miller gir ikke tegn på å ville gi seg før saken er oppklart og Mr. Berman ser ikke ut til å akseptere muligheten for at hans sønn kan ha gjort noe som helst galt og er frekk og brå mot de andre som er tilstede. Når Mr. Berman irettesetter Evans sønn, Roger, og etterpå snakker nedsettende om ham bak ryggen hans på vei ut, mister Evan besinnelsen og ender opp i håndgemeng med Mr. Berman på plenen og skremmer barna og Mrs. Miller.

Scenen er veldig morsom, fordi de tre voksne fremstår som mye tåpeligere enn barna de i

utgangspunktet skulle megle mellom og fordi den illustrerer røykesluttens innvirkning på tålmodighet og temperament. Men for Evan og Roger får scenen en videre betydning og leder dem til å reflektere over forholdet mellom generasjoner, over tidens gang og i siste instans over sin egen forgjengelighet, temaer av svimlende dimensjoner som de nærmer seg indirekte og prøvende. Som vi skal se nedenfor åpner "What's in Alaska?" også for en slik lesning; det er de store eksistensielle spørsmålene som trenger seg på til slutt.

Men først skal det røykes. Novellens fjerde passasje begynner med full forvirring over hvorvidt det er vaniljebrus igjen, om man har drukket noe i det hele tatt, om man har lyst på et glass og eventuelt orker å hente et. Men Carl er opptatt av mer alvorlige ting:

"We might go to Alaska," Carl said.  
"Alaska?" Jack said. "What's in Alaska? What would you do up there?"  
"I wish we could go someplace," Helen said.  
"What's wrong with here?" Jack said. "What would you guys do in Alaska? I'm serious. I'd like to know."  
Carl put a potato chip in his mouth and sipped his cream soda. "I don't know. What did you say?"  
After a while Jack said, "What's in Alaska?"  
"I don't know," Carl said. "Ask Mary. Mary knows. Mary, what am I going to do up there? Maybe I'll grow those giant cabbages you read about."  
"Or pumpkins," Helen said. "Grow pumpkins."  
"You'd clean up," Jack said. "Ship the pumpkins down here for Halloween. I'll be your distributor."  
"Jack will be your distributor," Helen said.  
"That's right," Jack said. "We'll clean up."  
"Get rich," Mary said.  
In a while Jack stood up. "I know what would taste good and that's some cream soda," Jack said.  
Mary and Helen laughed (Carver 2009, 64-65).

Tanken på å dra et annet sted fyller en liten stund alle med alvor. Helen innrømmer at hun også lengter etter noe annet, mens Jack er mer på vakt og skjønner at lengselen etter noe annet impliserer at det er noe galt med den nåværende tilstanden. "What's in Alaska?" er et retorisk spørsmål fra hans side, og det underforståtte utsagnet er at det er ingenting i Alaska, så hvorfor ikke forsone seg med det som er her. Carl har tydeligvis også skjönt dette og har tatt opp spørsmålet for å utfordre de andre og spesielt Mary. Han gjør narr av drømmen; skal han si opp sin nåværende jobb for å dyrke kålhoder i Alaska? Dette setter imidlertid i gang fantasien til de andre og tanken på å bli rik på gresskar-distribusjon fører samtalen tilbake til den trygge, tullete formen. Jack, som ser ut til å være en mester i å holde humøret oppe og vanskelige tanker borte, finner den endelige redningen gjennom å ta opp igjen spørsmålet om vaniljebrus.

Mary følger Jack på kjøkkenet for å hente vaniljebrus og Carl lener seg fremover og ser etter dem: "He saw Jack reach up to a shelf in the cupboard. He saw Mary move against Jack from behind and put her arms around his waist" (Carver 2009, 66). Scenen får selvsagt leseren til å spekulere i et forhold mellom Jack og Mary, men siden Carls erfaring allerede er etablert som

fokus i novellen vil scenen også skape spenning rundt Carls reaksjon og hendelsens virkning på hans følelser. Vi får ikke vite om hendelsen får Carl til å mistenke tidligere fysisk kontakt mellom Jack og Mary, og han reagerer ikke direkte på hendelsen. Men han legger overfor Helen vekt på at forholdet mellom ham og Mary er seriøst, noe som kan tyde på at han føler seg truet av Marys omfavnelse av Jack, og hans sarkastiske bemerkning til Mary i etterkant bekrefter at han er opprørt. Er det et uttrykk for Carls selvbedrag at han ikke konfronterer Mary direkte? Det er på dette punktet enda åpent om Carl vil snakke med Mary når de kommer hjem. Det ville være en mulig sluttmarkør hvis Carl brøt med sitt adferdsmønster og ble skikkelig forbannet. Novellen bygger opp mot en slik slutt ved at de andre karakterene og kveldens begivenheter hele tiden pirker i hans dårlige humør. Men en slik slutt ville neppe vært tilfredsstillende, siden novellen til nå har ledet leseren til å investere mye av sin oppmerksomhet i hva Carls dårlige humør er et uttrykk for og også i Carls selvbedrag i forhold til dette. For er ikke scenen på kjøkkenet ganske uskyldig? Det står at Carl myser (eng. squint) for å se hva som skjer. Han anstrenger seg altså for å se dette. Kan det være at han leter etter grunner til at han er misfornøyd? Og at det enkleste er å legge skylden på sin kone, på hennes mulige utroskap og hennes dumskap; hun maser og erter og skjønner ikke hva som egentlig er fatt med ham. Det som driver teksten fremover er altså i stor grad lovnaden om eller foregripelsen av en type innsikt hos Carl eller en avsløring av hans indre beveggrunner.

Scenen på kjøkkenet sier også noe om Marys lengsel og evne til selvbedrag. Kanskje er det Jacks gode humør som tiltrekker henne. Jack har i løpet av besøket vist seg å være flink til å holde samtalen på et passe overfladisk, underholdende nivå. Mary tyr kanskje til en flørt med Jack for å glemme ubehaget hun kjenner på i livet sitt. Carl har til nå lagt skylden på Mary for sin utilfredshet og Mary legger skylden på Carl for sin. Hun er i hvert fall redd for hvor Carls åpne misnøye vil føre hen. Mary bedriver en form for rollespill, hvor hun later som humørsprederen Jack er kjæresten hennes, som når Jack går for å hente is litt senere: "'I'll have another one too, honey," Mary said. "What did I say? I mean *Jack*," Mary said. "Excuse me. I thought I was talking to Carl"' (Carver 2009, 67).

Spenningen til om Carl skal eksplodere er uansett kortvarig. For han har muligheten når han søler på skoene sine, men reagerer i stedet med å resignere: "It's done for," he said. "That cream soda will never come out" (Carver 2009, 67). Skoene har blitt gjort narr av for siste gang, de er dynket i vaniljebrus og ødelagte og Carls følelse av frihet da han kjøpte dem er forlengst glemt<sup>9</sup>. Hans skuffelse er tydelig når samtalen på nytt dreier seg om Alaska:

---

9 Adam Meyer leser sølingen på skoene som et symbol på oppløsningen av Carls privatliv gjennom Marys affære med Jack (Meyer 1995, 47).

"What *about* Alaska, you guys?" Jack said.  
"There's nothing in Alaska," Carl said.  
"He's on a bummer," Mary said.  
"What'll you guys *do* in Alaska?" Jack said.  
"There's nothing to do in Alaska," Carl said. He put his feet under the coffee table. Then he moved them out under the light once more. "Who wants a new pair of shoes?" Carl said (Carver 2009, 67).

Enhver drøm om positiv forandring er punktert hos Carl. Han gir slipp både på Alaska og på sine nye sko. Marys gjentakelse av at han er på en nedtur biter ikke. Vi kan med Gerlach og Winthers terminologi si at dette er en tidlig sluttmarkør. Både skoene, Alaska og Carls nedtur blir nevnt senere, men det er i denne scenen deres betydning blir klar og det er i denne scenen Carl viser at han har forstått deres betydning. Carl har oppnådd en innsikt, han har innrømmet for seg selv og de andre at drømmen om Alaska og frihetsfølelsen knyttet til skoene var uttrykk for et selvbedrag. Det er selvfølgelig heller ikke en humørsvingning han opplever eller en dårlig ruserfaring han har, slik Mary insisterer på. Leseren opplever her en avslutning av disse motivene, en avslutning han har kunnet antesipere allerede tidlig i novellen, med den første scenen hvor Mary kritiserer fargen på Carls sko og den tidlige tvilen sådd av Carl til Marys muligheter for jobb i Alaska. Men denne tidlige slutten er ikke den endelige slutten og leserens begjær etter å vite hva denne novellen egentlig handler om tiltar. Hva slags innsikt har Carls foreløpige innsikt banet veien for?

Og så dukker katten opp. Hvis man kan snakke om et vendepunkt i denne novellen så er det her. I "Bicycles, Muscles, Cigaretts" er vendepunktet Evans basketak med Mr. Berman på plenen, en hendelse som åpner opp novellen og utvider perspektivet. Slåsskampen er en tidlig sluttmarkør for naturlig opphør; Evans nikotinabstinenser får utløp i et sinneutbrudd og leserens forventninger i dette henseendet blir dermed oppfylt. Samtidig får Evans erindring av en lignende hendelse med faren leseren til å se de forutgående hendelsene i et nytt lys. Det samme grepet bruker Carver i "What's in Alaska?". Carls resignerte innsikt og kattens plutselige inntreden etterpå fremtvinger også et slikt perspektivskifte hos leseren. Nans oppramsing av middelklassedrømmer, som jeg siterte ovenfor, representerer et lignende vendepunkt i "The Student's Wife".

Katten blir introdusert i novellen som et spenningsmoment: "'What's that noise?' Helen said./They listened. Something scratched at the door" (Carver 2009, 67). Det er en lyd, en skraping på døren. Alle karakterene vender oppmerksomheten mot denne skrapingen, leseren lytter med; en skraping på døren – er ikke det ganske uhyggelig? Men det er bare Cindy, husets katt, får vi vite, og etter litt frem og tilbake med henting av ispinner på kjøkkenet slipper Jack

henne inn. Den uhyggelige stemningen inntreir igjen. Katten har en mus i munnen og bærer den med seg inn på badet og begynner å spise den der. Marys reaksjon er: "Talk about a bummer" (Carver 2009, 68) – "snakk om nedtur". Kanskje viser hun til musens situasjon, men som lesere bør vi nok ikke ta dette som en invitasjon til å lese musen som en parallell til Carl; for hvem er så katten og i hvilken betydning blir Carl "spist"? Hvis vi anerkjenner at vi leser novellen på leting etter en tematisk enhet og viktige innsikter, må vi forsøke å relatere dette elementet til det som er tekstens gåte: Hva består Carls erfaring i og hvilken innsikt er han på vei mot? Carls "bummer" blir gjennom Marys utsagn knyttet til noe uhyggelig og skremmende. Karakterene blir opprørte av at katten spiser musen. Helen synes det er ekstra ubehagelig at den skal innta sitt måltid på badet, for noen av barnas ting er der inne. Er det bakterier hun er redd for eller en mer symbolsk "smitte"? At hun bruker barna som unnskyldning for å få katten ut av badet antyder kanskje at det er en form for uskyld som står på spill. Mary blir til et barn selv og bekymrer seg for musen: ""What about the mouse?" Mary said" (Carver 2009, 68). Det er akkurat som hun søker trøst; hun vil at noen skal si at det går bra med musen. Men hun klarer ikke la være å se: "Mary put her chin in her hands and stared into the hall" (Carver 2009, 68).

Katten kommer etterhvert inn på stuen og legger seg til å slikke på musen under stuebordet. Som enhver huskatt viser den stolt frem sitt bytte for sin eier. Katten representerer både noe hjemlig og kjent og noe uhyggelig og ukjent:

"The cat's high," Jack said.  
 "It gives you the shivers," Mary said.  
 "It's just nature," Jack said.  
 "Look at her eyes," Mary said. "Look at the way she looks at us. She's high, all right."  
 Jack came over to the sofa and sat beside Mary. Mary inched toward Carl to give Jack room. She rested her hand on Carl's knee.  
 They watched the cat eat the mouse.  
 "Don't you ever feed that cat?" Mary said to Helen.  
 Helen laughed.  
 "You guys ready for another smoke?" Jack said.  
 "We have to go," Carl said (Carver 2009, 69).

Ligger røyken så tett i rommet at katten har blitt høy av det? Å forestille seg at katten er høy, gjør den i hvert fall mer menneskelig, mer forståelig. Mary får fremdeles frysninger, men er med på leken. Karakterene driver med naturalisering akkurat slik leseren gjør det. Det ukjente blir forklart innenfor en forståelig ramme. Utsagnet "It's just nature" fungerer her ironisk, fordi det nettopp er kattens natur som har virket forstyrrende og truende, men det er også en oppfordring fra Jacks side om å la natur være natur og ikke gruble videre over det. Karakterene kan ikke gjøre annet en å se på at katten spiser musen. Men de har et ønske om ikke å se og om ikke å forstå.

Mary antyder at de hadde sluppet alt ubehaget om katten hadde blitt matet regelmessig. En glipp i rutinen gjør at hverdagen slår sprekker. Kattens skraping på døren før den kommer inn er en skraping på den trygge overflaten som hverdagen representerer og når Jack åpner døren, viser det som ligger under overflaten seg i noe av sin uhygge. Jack viser seg igjen som selvbedrags talsmann: påstanden om at katten er høy, oppfordringen om å la natur være natur og invitasjonen til å røyke mer, er forsøk på å forbli uberørt, glemme, ikke å la seg forstyrre.

Men Carl annonserer at han vil hjem. Novellens handling nådde sitt høydepunkt med kattens inntreden og Carl annonserer her ikke bare den snarlige slutten på besøket, men også en fallende handling og novellens bevegelse mot en avslutning. Besøket ender riktignok ad noen omveier: Jack og Helen vil at Carl og Mary skal bli litt til, mens Mary først ikke reagerer på Carls beslutning om å gå. Når Carl insisterer på å gå, gjentar Mary sitt mantra: "What a bummer he's on," Mary said. "You want to hear a bummer, folks? *There's* a bummer" (Carver 2009, 69). Carl får rollen som festbrems og gledesdreper. Han skal på jobb dagen etterpå, sier han, men det er bare halve sannheten. Sjalousi blir mot slutten av besøket nok en gang antydning som et motiv: "Carl stared at Mary, who was staring at Jack. Jack stared at something on the rug near his feet" (Carver 2009, 69). Like før har Jack sagt at Cindy må lære seg å jakte hvis *vi* skal til Alaska, noe en kommentator har tolket som bevis for at Jack og Mary ikke bare har en affære, men at de har tenkt å flytte til Alaska sammen (Runyon 1993, 30). Jeg tror ikke det sentrale spørsmålet i denne novellen er hvorvidt Jack og Mary har en affære eller ikke, men at slike scener heller antyder en type usikkerhet rundt identitet. På et realistisk plan kan Jacks utsagn leses i forlenging av samtalen om gresskardistribusjonen og planene om å bli rik. Alaska står for drømmen om et annet liv, og det er en drøm, en fantasi. Mary har nok drømt seg vekk i Jack denne kvelden, men det virker ikke som Carl har noe å frykte. Jack har ikke gjengjeldt Marys tilnærmelser. På kjøkkenet står han med ryggen til og når hun stirrer på ham ser han i gulvet. Scenen viser nok en gang hvordan Carl og Mary legger skylden på hverandre for sin utilfredshet. Jack og Helen fungerer som en bakgrunn som deres konflikter utspiller seg foran. De er også Carl og Marys motsetningspar. Mens Carl hele kvelden er i dårlig humør og Mary erter ham og klager på ham, er Jack i strålende humør og Helen sitter for det meste bare og ler. Når Mary flørter med Jack, spiller hun rollen som Helen, hun lever seg inn i de andres liv. Hun forteller tidlig i besøket at hun vil kjøpe en vannpipe til Carl, slik Helen har gjort til Jack. Mary viser også interesse for hvordan det går med Jack og Helens barn. Dette er selvsagt vanlig høflighet, men i konteksten av en minimalistisk novelle som "What's in Alaska?" tillates vi å spekulere i om Marys interesse for de andres barn peker mot et savn hos henne selv. Hvis vi skal tolke dette elementet i tråd med konteksten, hvis vi vil ha novellen til å "gå opp", mener jeg vi må lese også dette som en del av

Marys rollespill. Det er en del av hennes utprøving av de andres liv. Hun spør seg hvordan det er å ha barn, og om det kanskje kan gi livet mer mening. Når hun senere på kvelden kommer hjem er hun ute av denne rollen, hun tar sin p-pille, som hun har glemt å ta på morgenen. Hvorfor gjør hun det? Har hun glemt pillen med vilje? Hvis det er tilfellet har hun nok blitt desillusjonert av besøket hos Helen og Jack. Barna virker å være en av tingene marihuanarøykingen skal få dem til å glemme for en stund. Helen forteller også at hun var stein da hun hjalp barna opp om morgenen. Som jeg forsøkte å vise ovenfor i lesningen av scenen med katten, virker det som de voksne er barn selv, eller ønsker å forbli barn; ubesmittet, uten ansvar og uvitende om livets realiteter. Barna brukes av Helen som en unnskyldning for ikke å måtte konfronteres med det ukjente.

Besøket avsluttes med omfavnelser og ønsker om en god natt; her har vi som nevnt en tydelig sluttmarkør for naturlig opphør. Etterpå følger sluttpassasjen hvor vi følger Mary og Carl på vei hjem og inn på soverommet hvor de legger seg. Handlingen avrundes på uddramatisk vis og viktigere er det vi får vite om Carl og Mary; det er her leseren skal få vite, eller kanskje heller føle eller ane, hvordan ting henger sammen. Carls opplevelse av at drømmen om Alaska, lykkefølelsen de nye skoene ga ham og marihuanarusen ikke gir noen varig befrielse fra det som bekymrer ham gir lovnader om en større innsikt eller åpenbaring. Den fulle dybden av Carls erfaring skal åpenbares for oss og for ham selv. Dette skjer ikke helt slik leseren forventer det og hans begjær etter en realistisk epifani blir ikke tilfredsstilt.

På vei hjem sier Mary til Carl: "'When we get home, Carl, I want to be fucked, talked to, diverted. Divert me, Carl. I need to be diverted tonight.'" She tightened her hold on his arm" (Carver 2009, 71). Mary virker nesten desperat, hun klamrer seg fast i adspredelsen, i rusen og rollespillet, mens Carl forlengst har gitt opp. Skoene er for ham bildet på tapte illusjoner: "He could feel the dampness in that shoe" (Carver 2009, 71). Carl har tenkt å fortsette hverdagen som før. Han går inn på kjøkkenet og drikker vann når de kommer hjem, rusen skal ut av kroppen, han skal på jobb neste morgen. Men begge to er tydelig oppskaket:

He turned off the living-room light and felt his way along the wall into the bedroom.

"Carl!" she yelled. "Carl!"

"Jesus Christ, it's me!" he said. "I'm trying to get the light on."

He found the lamp, and she sat up in bed. Her eyes were bright. He pulled the stem on the alarm and began taking off his clothes. His knees trembled (Carver 2009, 70).

Mary avslører grunnen til at hun vil ha adspredelse – hun er livredd. Carl forsøker å være rolig og forbereder seg rutinemessig til neste dag, men han kjenner også frykten på kroppen. Mary griper tilsynelatende etter rusen:



"Is there anything else to smoke?" she said.  
"We don't have anything," he said.  
"Then fix me a drink. We have something to drink. Don't tell me we don't have something to drink," she said.  
"Just some beer."  
They stared at each other.  
"I'll have a beer," she said.  
"You really want a beer?"  
She nodded and chewed her lip (Carver 2009, 70).

Hun snakker om rus, men nikkingen og tyggingen på leppen antyder noe barnslig ved Marys oppførsel. Hun ter seg som et mørkredd barn som vil utsette leggetiden. Hun vil ikke være alene med seg selv. Carl gjennomskuer henne, han skjønner at det ikke er en øl hun vil ha, men hans selskap. Når han kommer inn igjen med ølet sitter Mary med hans pute på fanget. Hun har holdt ham hos seg også mens han har vært på kjøkkenet, puten gir trygghet akkurat som et kosedyr og hun forsøker også å hindre Carl i å legge seg til å sove. Er hun redd for at Carl skal gå fra henne, i betydningen gjøre det slutt? Carl legger seg imidlertid ned likevel og Mary kommer på nok en ting som kan utsette leggetiden. Hun har glemt pillen sin. Scenen som følger illustrerer også hvordan Mary har blitt til et barn: "He got out of bed and brought her the pill. She opened her eyes and he dropped the pill onto her outstretched tongue" (Carver 2009, 71). Nå har de gått igjennom omsorgsritualene som Mary trenger for å få sove. Hun er trøtt og gir Carl ølboksen. Hun legger seg med armen rundt Carl og rekker så vidt å spørre "What' in Alaska?" før hun sovner. Dette er et retorisk spørsmål som viser at Mary også har gitt slipp på drømmen om Alaska, noe som forklarer noe av hennes frykt. Hva skal hun nå drømme om? Dette kan også handle om forholdet mellom de to. Mary forsøker å holde på Carl ved å legge armen rundt ham, mens Carl legger seg på magen og flytter seg helt ut på sin side av sengen. Er dette en endelig avvisning fra Carls side? Er forholdet mellom de to på vei mot en avslutning? Men hva med alle signalene om at Carl har tenkt å fortsette som før?

Marys utsettelse av leggetiden er også fortellerens utsettelse av slutten. Leseren blir her holdt på pinebenken, hans begjær etter en avslutning blir lekt med. Nå er Carl imidlertid igjen alene og leserens forventninger ser ut til å gå i oppfyllelse. Jeg siterer det siste avsnittet i sin helhet:

Just as he started to turn off the lamp, he thought he saw something in the hall. He kept staring and thought he saw it again, a pair of small eyes. His heart turned. He blinked and kept staring. He leaned over to look for something to throw. He picked up one of his shoes. He sat up straight and held the shoe with both hands. He heard her snoring and set his teeth. He waited. He waited for it to move once more, to make the slightest noise (Carver 2009, 71).

Hva er det som gjør sluttscenen epifanisk? Hva består åpenbaringen i? Kan vi i det hele tatt snakke om en epifani her? Det er i hvert fall ikke snakk om noen formulert innsikt for Carl. Det er heller følelsene hans som blir avslørt for ham selv og leseren. Det følelsesmessige omslaget hos Carl og det naturlige opphøret representert ved at Carl og Mary legger seg er sluttmarkørene som gjør at novellen føles avsluttet på et narrativt nivå. Men det følelsesmessige omslaget kan også betegnes som epifanisk. Carl blir overveldet av frykt, noe som ble varslet av hans skjelvende ben da han skulle kle av seg. De små øynene han ser for seg knytter slutten til episoden med katten tidligere. Katten er den symbolske kilden til frykten<sup>10</sup>. Men hvorfor har episoden med katten gjort et slikt inntrykk på Carl? Hva er det med katten som virker så truende? At Carl ser to øyne og øynene her ikke eksplisitt forbindes med katten tyder på at Carl selv ikke ser sammenhengen. For ham er trusselen abstrakt og uforståelig. Eller som Günther Leypoldt formulerer det: "Carl's vision is evidently a form of "sudden illumination," but one that remains on the level of subliminal unease rather than offering recognition" (Leypoldt 2001, 6). Carl biter sammen tennene og gjør seg klar til å forsvare seg. Skoene, som for lengst har mistet sin verdi som bilde på frihet, blir brukt som forsvarsvåpen. Det er Carls likevekt som står på spill, den har vært under stort press denne kvelden og Carl er beredt til å forsvare seg med alle midler.

Carl forstår ikke det han er i ferd med å erfare. Han har tatt et skritt ut av selvbedraget og gjennomskuet sine og Marys drømmer om et annet liv som tomme. Dette bereder veien for nye innsikter, for eksempel i hva hans egen misnøye består i. Men Carl bestemmer seg for å fortsette som før, han forbereder seg på neste arbeidsdag og beveger seg på ny inn i selvbedraget. Forklaringen kan være at han aner omfanget og uhyggen av denne dypere innsikten. Epifanien forsøkes avbrutt fordi den ikke er ønsket, innsikten den bringer med seg gir ikke løfter om noe positivt for Carl. På et vis er det sitt eget indre Carl forsvarer seg mot. Han vil ikke vite hva som foregår der inne.

Günther Leypoldt hevder at leserens forståelse av novellens plot bryter sammen på slutten sammen med Carls forsøk på å forstå sin situasjon, "with the result that the "deep knowledge" implied by the text's strong reality effect loses itself in narrative silence" (Leypoldt 2001, 6). Det han mener er sannsynligvis at de løse handlingstrådene ikke blir nøstet opp på slutten og at deres tematiske relevans ikke blir avslørt. Vi får ikke tilgang til noen overgripende handling. Vi får for eksempel ikke vite om Mary har et forhold til Jack, eller om årsakene til Carls "bummer" ligger i en dårlig reaksjon på marihuana, sjalusi, økonomiske problemer, en slitsom jobb eller et mislykket skokjøp. Og ingen av disse forholdene blir direkte satt i sammenheng med Carls

---

10 Adam Meyer skriver at Carl på slutten faktisk ser en mus (Meyer 1995, 47). Han argumenterer ikke for denne tolkningen, sannsynligvis fordi det er umulig.

"åpenbaring" i noen realistisk forstand. Vi kan ikke på slutten konkludere med at Carl befinner seg i en håpløs situasjon fordi hans kone er utro, eller at han har en veldig ubehagelig rusopplevelse som får ham til å se syner. Leypoldt har nok rett i at leserens forventninger er formet av realismen. Den objektive minimalismen er en ulv i fåreklær som presenterer et tilsynelatende logisk handlingsforløp med lovnader om forløsning til slutt. Leserens forventninger om realisme får ham til å fylle inn hull i handlingen og lese elementene i teksten som realistisk motiverte. Men denne lese måten gir ikke forløsning på slutten, lesningen blir hengende i uvisse.

Men leseren har flere strategier til rådighet for å oppnå hermeneutisk avslutning, og om det ikke har blitt klart før, så blir det i hvert fall med sluttscenen klart at elementene i novellen kan leses impresjonistisk snarere enn realistisk; de er uttrykk for en bevissthet, en erfaring. Siden epifanien for leseren er et begjær og ikke en trussel, vil han gjøre de fortolkningsoperasjonene som er nødvendige for å forstå hva det er som er i ferd med å åpenbare seg for Carl. Den enkleste operasjonen er å forbinde øynene Carl ser, og dermed det han ser som en trussel, med katten. Men hvorfor er katten en trussel? Går det an å bestemme mer nøyaktig hva katten står for med holdepunkter i teksten? Som jeg nevnte tidligere utbryter Mary "Talk about a bummer" når katten kommer inn i huset med musen i munnen. Jeg avviste i første omgang at dette skulle forbinde musens situasjon med Carl, men slutten av novellen åpner på ny opp for denne muligheten. Øynene Carl ser i mørket kan nemlig forbindes med beskrivelsen av Marys øyne noen avsnitt før: "Her eyes were bright." I samme avsnitt får vi vite at Carl skjelver i knærne (Carver 2009, 70). Marys øyne og Carls frykt kan settes i sammenheng og kan sies å være representert symbolsk gjennom scenen med katten og musen. Det er altså noe ved Mary som skremmer Carl. Kanskje er det hennes list, frihet og selvstendighet han frykter og som vi kjenner igjen i katten? Øynene kan stå for hennes seksualitet. Det har blitt antydning at Mary har et forhold til Jack. Vil Carl slå i hjel Mary med skoen? "He heard her snoring and set his teeth", står det. Er det hennes lyder han lytter etter?

Er sjalusi den dypere erfaringen som ligger til grunn for Carls "bummer"? Er det sjalusien han forsøker å undertrykke men som han er i ferd med å bli overmannet av til slutt? Parforhold og sjalusi er uten tvil sentrale motiver i denne novellen, men jeg er ikke fornøyd med å lese sluttscenen og scenen med katten i lys av disse motivene. Hvorfor blir alle de andre karakterene, inkludert Mary, skremt av kattens inntreden? Er katten som spiser musen et godt bilde på forholdet mellom Carl og Mary? Katten som symbol antyder noe mer, noe en sammenligning med sentrale symboler i noen av de andre novellene i *Will You Please Be Quiet, Please?* kan

hjelpe oss å sette ord på.<sup>11</sup>

"The Idea" handler om et ektepar, jeg-fortelleren og mannen Vern, som spionerer på sine naboer. Naboene driver en spesiell form for lek. Mannen går om kvelden ut av huset for å se på sin kone gjennom soveromsvinduet. Protagonisten og Vern synes dette er sykt, men reflekterer ikke over sin egen kikking. Mot slutten av novellen kommer så denne scenen, like overraskende og uhyggelig som episoden med katten i "What's in Alaska?":

I was scraping plates into the garbage can when I saw the ants. I looked closer. They came from somewhere beneath the pipes under the sink, a steady stream of them, up one side of the can and down the other, coming and going. I found the spray in one of the drawers and sprayed the outside and the inside of the garbage can, and I sprayed as far back under the sink as I could reach (Carver 2009, 17).

Hun går for å legge seg, Vern har allerede sovnet og snorker og hun begynner å tenke på maurene igjen:

Pretty soon I imagined them all over the house. [...] I got up and went for the can of spray. I looked under the sink again. But there was no ants left. I turned on every light in the house until I had the house blazing.  
I kept spraying (Carver 2009, 17).

Vi har, som i "What's in Alaska?", en scene som viser til en faktisk hendelse og en senere scene som viser hvordan denne hendelsen har virket på protagonistens bevissthet. Protagonisten angriper imaginære maur slik Carl er klar til å forsvare seg mot en imaginær katt.

Noe lignende kan vi lese i "The Ducks". Her er det regnet som fungerer som bilde på protagonistens frykt:

He got out of bed and went to the window. It was black outside and he could see nothing, not even the rain. But he could hear it, cascading off the roof and into a puddle under the window. He could hear it all over the house. He ran his finger across the drool on the glass.

When he got back into bed, he moved close to her and put his hand on her hip. "Hon, wake up," he whispered. But she only shuddered and moved over farther to her own side. She kept on sleeping. "Wake up," he whispered. "I hear something outside" (Carver 2009, 139).

Her antydes en billedlig betydning for regnet. Hva er dette "noe" han hører på utsiden? Katten i "What's in Alaska?" står også på utsiden og skraper på døren. Maurene i "The Idea" har kommet seg inn, men hører til utenfor sammen med søplet. Katten, maurene og regnet fremstilles som

---

11 Randolph Paul Runyon tolker katten som legger seg til med musen på stuegulvet som et bilde på Jack som viser sitt bytte Mary, frem for Carl. Carl gir ifølge Runyon slipp på Mary. Runyon har hengt seg opp i scenene som antyder utroskap og finner det ut i fra disse scenene rimelig å finne på en egen konspiratorisk handling som skal forklare elementene i teksten. Mary og Jack har i følge Runyon hemmelige planer om å dra til Alaska sammen (Runyon 1993, 29-31). Runyon er i sitt studie av Carver eksplisitt ute etter å utforske forbindingslinjer mellom novellene, noe som gjør tolkningen hans av de sentrale elementene i teksten enda mer merkelig. Robert Altman er nok heller inne på noe når han i filmen *Short Cuts* lar de truende fenomenene i Carvers noveller, som katten i "What's in Alaska?", regnet i "The Ducks" og maurene i "The Idea", representeres ved et kraftig jordskjelv.

trusler mot hjemmet, de er en del av det Carver i "On Writing" kaller landskapet under overflaten. Novellene kan leses som uttrykk for protagonistenes erfaring og de ytre objektene og hendelsene som bilder på protagonistenes indre. Katten, maurene og regnet er i dette perspektivet trusler innenfra, fra dypt inne i karakterene selv. Valget av symboler tyder også på at dette har med motsetningsparet natur og sivilisasjon å gjøre. Katten legemliggjør dette aller best. Den er på den ene siden tam og sivilisert og har fått navnet Cindy, et navn som også brukes på mennesker. På den andre siden har den en uregjerlig natur, den er fri og uavhengig og jakter sin egen mat hvis den ikke blir matet, og denne siden ved katten oppfattes som en trussel mot hjemmet. Både katten i "What's in Alaska?" og maurene i "The Idea" har den egenskapen at de bringer uorden i hjemmet, menneskene mister oversikten og kontrollen. Har mennesket også en slik vill og uregjerlig side som er uforenlig med sivilisasjonen? Det Carl i "What's in Alaska?" er i ferd med å erfare er kanskje absurditeten i sin egen eksistens, en erfaring som kan virke tiltrekkende nok bak skrivebordet, hvor absurditeten kan lekes med rent intellektuelt, men som for Carl truer med å oppløse alt som får livet hans til å gi mening og sammenheng. Han er i ferd med å erfare noe som truer med å drive hele hans ordnede tilværelse ut i kaos og velger selvsagt å tviholde på ordenen. Scenen med katten og musen kan også knyttes til døden - musen er et lik, slik maurene i søppelkassen i "The Idea" representerer forråtnelse. Carl nærmer seg bevisstheten om egen forgjengelighet.<sup>12</sup> Epifanien blir avbrutt i denne novellen fordi protagonisten motsetter seg den; epifanien er en trussel om rive livet hans fra hverandre. På samme måte er Nan i "The Student's Wife" i ferd med å erfare at hennes verden faller sammen og blir uforståelig. Hun vender seg derfor på slutten mot en gud hun kanskje ikke tror på og ber Ham om å fylle tilværelsen med mening.

"What's in Alaska?" er en billedlig fremstilling av en eksistensiell erfaring, som virker emosjonelt på leseren ved å utnytte hans forventninger til den realistiske novellen. Den eksistensielle erfaringen blir i denne fremstillingen en gåte, som leseren forventer en avsløring av på slutten. Spenningen bygges opp rundt denne slutten ved utsettelse og ved antydninger om at det finnes en større handling, en egentlig handling som ligger bak den trivielle ytre handlingen, og som skal forklare denne ytre handlingen og sette den i sammenheng med den eksistensielle erfaringen. Den dypere handlingen åpenbarer seg imidlertid ikke for leseren. Han kan på slutten identifisere seg med protagonistens følelse av tomhet og mangel på sammenheng. Leserens tillates å sette ord på dette gjennom en retrospektiv, symbolsk tolkning av novellen.

---

12 Ewing Campbell ser også naturfenomenene som representanter for døden: "In the earlier stories, death is generally portrayed as a malign and ultimately unknowable force; like a bolt from the natural world, it blasts in at the finale to shatter the artificial parameters constructed around unexamined lives. Faced with this powerful, ill-defined specter, Carver's characters could manage little beyond a mute, uncomprehending horror" (Campbell 1992, 125).

Dette kan virke som store konklusjoner ut fra et lite stykke tekst og kanskje avsløres ingenting i "What's in Alaska?" annet enn leserens begjær etter mening og sammenheng. Letingen etter sammenheng kan virke mot sin hensikt. Jo lenger inn i tolkningen jeg beveger meg, desto mer komplisert virker teksten, elementer som var selvfølgelig ved første lesning virker merkelige og gåtefulle. Hvorfor skulle *det* stå akkurat *der*? Et hvert element forsøkes motivert som uttrykk for en større intensjon, jeg er overbevist om at forfatteren har laget en perfekt tekst hvor ingenting er uten funksjon. Det er selvsagt ikke "feil" å lese slik, det er tvert i mot utfordrende og interessant, og en lesning som i tillegg tar høyde for hvordan en bestemt skrivemåte utnytter slike konvensjonelle lese måter er kanskje enda mer interessant. Jeg legger nå teksten fra meg, med en viss følelse av avslutning, men med en visshet om at jeg ikke har lagt den i ro. Når den objektive minimalismen er vellykket, noe jeg mener den er i "What's in Alaska?", gir den rom og belønning for gjentatte lesninger i lys av forskjellige hypoteser om hva som ligger under overflaten.

### 3 "Put Yourself in My Shoes"

I essayet "On Writing" forteller Raymond Carver om hvor sjokkert han ble da han leste et essay av Flannery O'Connor hvor hun røper hvordan hun skriver sine noveller. Skrivning er for henne en oppdagelsesferd. Hun vet ikke hvor hun er på vei når hun setter seg ned for å jobbe med en novelle. Da hun begynte på "Good Country People" var hverken den unge kvinnen med trefoten eller bibelselgeren med. Hun begynte simpelthen med en beskrivelse av de to sladrekjerringene og det ble ikke klart for henne at bibelselgeren skulle stjele trefoten før noen få linjer før det skjer. Men da hun først hadde funnet opp hendelsen, virket den nødvendig. Denne beskrivelsen av litterær komposisjon virket så sterkt på Carver, fordi han skrev sine noveller på akkurat samme måte, men lenge hadde trodd at dette var en svakhet (Carver 2009, 731-732). Gjort modigere av O'Connors essay gir Carver så et eksempel på hvordan hans egne noveller blir til:

I once sat down to write what turned out to be a pretty good story, though only the first sentence of the story had offered itself to me when I began it. For several days I'd been going around with this sentence in my head: "He was running the vacuum cleaner when the telephone rang." I knew a story was there and that it wanted telling. I felt it in my bones, that a story belonged with that beginning, if I could just have the time to write it. I found the time, an entire day - twelve, fifteen hours even - if I wanted to make use of it. I did, and I sat down in the morning and wrote the first sentence, and other sentences promptly began to attach themselves. I made the story just as I'd make a poem; one line and then the next, and the next. Pretty soon I could see a story, and I knew it was my story, the one I'd been wanting to write (Carver 2009, 732).

Novellen Carver skriver om er "Put Yourself in My Shoes". Novellen ble først publisert i *Iowa Review* høsten 1972. Den er en av novellene i *Will You Please Be Quiet, Please?* hvor to ektepar settes opp mot hverandre. Novellen er imidlertid spesiell både i samlingens kontekst og i forfatterskapet generelt, gjennom at den handler om skriving.

Protagonisten i novellen er Mr. Myers, som har sluttet i jobben for å skrive noveller. Han er gift med Paula, og handlingen i novellen utspiller seg en kveld de impulsivt bestemmer seg for å besøke ekteparet Edgar og Hilda Morgan. Ekteparet Myers har gjennom en felles venn lånt ekteparet Morgans hus mens Morgansene var i Tyskland. De har ikke møttes før. Ekteparet Morgan har i et brev hevdet at ekteparet Myers ikke har overholdt kontrakten i forbindelse med leien av huset. De har blant annet tatt med seg en katt, noe som har skapt problemer for Hilda, som er allergisk. Når Paula forteller at Myers skriver, blir Edgar og Hilda veldig oppspilt på å fortelle Myers historier som de mener er godt kildemateriale for en forfatter. Først forteller Edgar en historie om en utro universitetslærer som han kjenner og litt senere forteller Paula historien om en gammel dame som døde i deres leilighet i Tyskland. Myers ler av historiene. Edgar virker

irritabel under besøket og den tredje historien forklarer tilsynelatende irritasjonen. Han forteller historien om et par som har lånt leiligheten til et annet par gjennom en felles venn. Det paret som låner leiligheten begår alle slags brudd på leiekontrakten og snoker i utleiernes private ting. Myers ler også av denne historien. Han og Paula går etter å ha hørt den og blir på vei ut beskyldt for å ha stjålet en jazz-plate av Edgar. Novellen slutter med at vi får vite at Myers er på slutten av en fortelling: "He was at the very end of a story" (Carver 2009, 115).

På hvilken måte lå denne handlingen i den setningen som Carver gikk rundt og tenkte på? Den første setningen slik den står trykt i *Will You Please Be Quiet, Please?* lyder: "The telephone rang while he was running the vacuum cleaner" (Carver 2009, 101). Carver begynner ikke med en overordnet idé når han skriver. Han begynner med en setning som rommer en historie. Han gjenkjenner intuitivt potensialet som ligger i setningen. De neste setningene hefter seg på, så og si av seg selv. Og ganske snart ser han en fortelling ta form.

Akkurat hvordan dette skjer, er ikke godt å si. Carvers biografi, hans erfaringsbakgrunn og hans besettende interesse for dynamikken i parforhold forklarer noe av opprinnelsen til novellen. Andre elementer kan føres tilbake til litterære konvensjoner. En telefonoppringning er en typisk kjernehendelse, så typisk at teoretikeren Roland Barthes bruker en telefonoppringning for å forklare hva en kjernehendelse er. En kjernehendelse åpner alternativer for hvordan handlingen skal utvikle seg videre. Blir anropet besvart eller ignorert? I tillegg opererer Barthes med begrepet katalysatorhendelse for hendelser som supplerer eller akkompagnerer kjernehendelsen, men som ikke på samme måte åpner for et alternativt handlingsforløp (Lothe 2003, 115). Før hovedpersonen i "Put Yourself in My Shoes" besvarer anropet, stopper han opp og lytter og slår av støvsugeren. Telefonsamtalen åpner for nye muligheter. Telefonen er det lukkede roms åpning mot verden. Protagonisten tar telefonen og velger samtidig å åpne seg for det kaotiske vellet av muligheter utenfor. Han kan fremdeles velge å gå ut eller å bli hjemme. Han velger selvsagt å gå ut og handlingen er allerede godt i gang.

Andre forfattere har også sett historiepotensialet i en telefonoppringning. Haruki Murakami, som forøvrig har erklært seg som fan av Raymond Carver og har oversatt flere av hans noveller, åpner *Trekkoppfuglen* på denne måten: "Da telefonen ringte, sto jeg på kjøkkenet og kokte en kjele spagetti [...]" (Murakami 2005, 13). Patricia Highsmith åpner *Ripley Under Ground* slik: "Tom was in the garden when the telephone rang" (Highsmith 1999, 7). Protagonistene er midt sine hverdagslige gjøremål når de blir avbrutt av telefonen. Alle tre velger å ta den. De tilsynelatende like åpningene blir imidlertid til tre vidt forskjellige fortellinger. Telefonoppringingene er altså bestemmende for fortellingen på et mikronivå, de setter i gang handlingen, men sier oss lite om hva slags fortelling vi er i ferd med å lese. Carver hadde



sannsynligvis mer enn åpningssetningen da han satte seg ned for å skrive, i form av fornemmelser, stemninger, erfaringer, understrømmer av tanker og følelser. I tillegg kommer mer eller mindre tilfeldige assosiasjoner under selve skrivingen. Carvers stil - den objektive minimalismen, som jeg har kalt den - og det faktum at han satte seg ned for å skrive en novelle, setter også bestemte rammer for skrivingen. Men det var umulig for Carver å forutse hvilke spor dette ville sette av seg på papiret i form av ord og setninger. Novellen var ikke bevisst tilgjengelig for Carver før den ble skrevet, dens idé eller enhet er - hvis den finnes - retrospektiv, også for forfatteren. Fornemmelsen av nødvendighet, som O'Connor snakker om, er et resultat av en lesning og vurdering i etterkant og ikke en kausal nødvendighet, en rekke av hendelser som nødvendigvis må følge på hverandre. Vi kan også legge merke til et brudd med leserens forventninger i hvordan Carver følger opp åpningen. En telefonoppringning er en god åpning på en handlingsdrevet fortelling, annenhver krimfortelling begynner med en lignende hendelse. Hos Murakami fungerer oppringningen også som en igangsetting av en spennende handling, i tillegg til at identiteten til den som ringer er en gåte. Hos Carver er ikke oppringningen begynnelsen på et spennende plot. Etter en liten tur ut for å ta noen drinker befinner karakterene seg igjen innomhus. Fire karakterer sitter rundt et bord og spenningen ligger i deres samtale og i deres gester, eller i konfliktene som blir antydning å ligge under. Den konvensjonelle åpningen er en inngang til Carvers unike litterære verden.

Det som gjør at forfatteren gjenkjenner et potensial for en fortelling i den første setningen, er det samme som fanger leserens interesse. Setningen åpner for mulige fortsettelser. Hvem ringer? Hva vil samtalen føre til? Åpningen gjør oss også nysgjerrige på hvem protagonisten er. Der ligger også et potensial for den videre utviklingen av novellen. Hvem er denne mannen som støvsuger leiligheten?: "He had worked his way through the apartment and was doing the living room, using the nozzle attachment to get at the cat hairs between the cushions. He stopped and listened and then switched off the vacuum. He went to answer the telephone" (Carver 2009, 101). Er det noe meditativt over støvsugingen, eller beskrivelsen av den? Mannen går fra rom til rom, systematisk. Støyen fra støvsugeren legger seg over alle tanker. Telefonen er først bare en vag forstyrrelse, som protagonisten imidlertid må stoppe opp og ta stilling til. Mannen, alene med seg selv i hjemmet, blir konfrontert med virkeligheten, med andre stemmer. Det er også noe typisk Carver over denne åpningen. Tankene og følelsene til hovedpersonen blir ikke avslørt for oss. Vi får bare en nøktern beskrivelse av hans handlinger. Dette skaper en viss mystikk rundt ham. Samtidig er hovedpersonen helt unik i Carvers forfatterskap: han er forfatter og novellen handler på et nivå om skriving.

"Put Yourself in My Shoes" åpner mer omstendelig enn "What's in Alaska?". Vi blir

presentert for tre lange passasjer før vi kommer til hoveddelen av novellen, som er besøket hos ekteparet Morgan. Paula ringer for å overtale Myers til å komme på en fest med noen venner som tidligere har vært Myers kolleger. Han vil ikke, men hun får etterhvert overtalt ham til å bli med ut og ta noen drinker bare med henne. På det andre utestedet de er på får hun så etter litt om og men overtalt ham til å besøke ekteparet Morgans. Begynnelsen gir signaler om hva som er rammen for novellen. Som i "What's in Alaska?" foregår handlingen i løpet av en kveld og er konsentrert rundt et besøk hos venner. Handlingen i "Put Yourself in My Shoes" er konstruert rundt naturlige forløp. Uthalingen av det videre handlingsforløpet gjennom Myers nøling bidrar til å skape en viss spenning. Men det viktigste med begynnelsen er kanskje karaktertegningen og hvordan de ulike motivene i novellen blir presentert.

Som i de fleste av Carvers noveller blir vi kjent med karakterenes indre gjennom det som kan observeres utenfra. Fortelleren feller ingen dommer. Han formidler hendelser og samtaler, mens tanker og følelser bare unntaksvis blir referert til direkte. "Put Yourself in My Shoes" er likevel mer raus enn "What's in Alaska?" med å gjengi tanker og følelser. Som i "What's in Alaska?" er det bare protagonistens indre liv som blir beskrevet i "Put Yourself in My Shoes", noe som retter leserens oppmerksomhet mot hans erfaring. Myers etableres fra begynnelsen av som den sentrale bevisstheten i novellen. Myers isolerte tilværelse, hans ønske om å være alene og skrive, blir forstyrret. Han blir overtalt til å gå ut og møte folk. Kanskje vekkes allerede her leserens "begjær etter epifani" (Winther 2008). Det ligger en lovnad om en dypere erkjennelse eller innsikt i Myers forestående møte med virkeligheten. Når han konfronteres med andre, vil han også konfronteres med seg selv.

Myers er som nevnt en utypisk karakter i Carvers forfatterskap. Han har sluttet i jobben for å bli forfatter, noe som ville være utenkelig for de fleste karakterene i *Will You Please Be Quiet, Please?* Et mulig unntak er ektemannen i "The Student's Wife", som leser Rilkes dikt så vakkert for sin kone. Men Myers ofrer alt for sin drøm, og telefonsamtalen med Paula viser at flere misunner ham for det. Kollegaen Carl har lenge snakket om å dra til Paris for å skrive en roman. Når han refererer til Myers skriving, er det med nedlatende, men også komisk motstridende begreper, som "elfenbenstårn" og "bestselger". Litteraturen møtes med en blanding av ærbødighet og forakt. Carl sier at han beundrer Myers for å ha sluttet i jobben for å bli forfatter. Paula forteller også om en tidligere kollega, som har tatt livet sitt etter å ha fått sparken. Det blir antydning at arbeidsplassen det er snakk om, og som alle disse personene synes å være knyttet til, er enten et forlag eller et tidsskrift. De jobber i hvert fall med tekst. Leseren ledes til å spekulere i om kollegaens selvmord kan skyldes knuste litterære ambisjoner.

Har Myers talent som forfatter? Det virker i hvert fall som han prøver helhjertet og at det

å være forfatter for ham er forbundet med evnen til å observere. Han ser ut vinduet mens han snakker i telefonen: "A few snowflakes drifted past the window as he watched. He rubbed his fingers across the glass and then began to write his name on the glass as he waited" (Carver 2009, 102). Er snøflakene de første bitene av fortellingen Myers skal skrive? Scenen er med på å etablere ham som forfatter og observerende bevissthet. Han er søkende. Han leter etter en fortelling han kan skrive navnet sitt under. Scenen er kontemplativ, slik scenen med støvsugingen er det. Det ytre leses her som bilde på det indre, nettopp fordi det indre ikke beskrives direkte.

Myers fortsetter å observere omgivelsene når han kjører for å møte Paula:

As he drove, he looked at the people who hurried along the sidewalks with shopping bags. He glanced at the gray sky, filled with flakes, and at the tall buildings with snow in the crevices and on the window ledges. He tried to see everything, save it for later. He was between stories, and he felt despicable (Carver 2009, 102).

Her får vi bekreftet at Myers er på leting etter materiale. Han er mellom to fortellinger. Han har altså skrevet noe før. Igjen har vi snøen, men nå er himmelen full av snøflak og snøen har lagt seg rundt omkring på bygningene. Myers føler seg ynkelig, han vet kanskje ikke om han får til å skrive igjen. Når Paula litt senere spør ham hva han har gjort i dag, svarer han at han bare har støvsugd. Det er også noe desperat over å forsøke å se "alt" og beholde det i minnet. Scenen beskriver Myers lengsel etter epifani, etter en åpenbaring som lar ham se "alt" på en gang. En slik åpenbaring ville virkelig vært guddommelig. Slik sett minner Myers lengsel om Nans lengsel på slutten av "The Students Wife", selv om Nans bønn til Gud fremstår som langt mere desperat.

Myers misnøye ser ut til å skille seg fra misnøyen til så godt som alle Carvers karakterer. Det kan riktignok ligge manglende selvinnsikt og dermed en type selvbedrag i å slutte i jobben for å skrive, slik Myers gjør. Men åpningen antyder ikke noe slikt. Både kollegene hans og Paula ser ut til å ha tro på at han skal lykkes og han gjør selv ingenting for å skjule at han ikke har skrevet noe den dagen. Å være mellom to skriveprosjekter er ubehagelig, men det er et positivt ubehag, som fungerer som drivstoff for kreativiteten. Myers er våken, observant og avventende. Han leter etter en historie som han vet er der. Forholdet mellom ham og Paula virker også godt. Hun sørger for at han kommer seg ut av og til og hun har så stor tro på hans talent at hun aksepterer at han har sluttet i jobben. Hun kommer hele tiden med oppmuntringer og formidler positive hilsener fra venner og kolleger. Når Myers av en eller annen grunn er misfornøyd med å sitte på stampuben og vil gå et annet sted, lager hun ikke noe stort nummer ut av det. Hennes reaksjon på at Myers ikke har fått skrevet noe, er å røre ved hånden hans og hilse fra alle de andre. Hun er støttende og forståelsesfull. Hun representerer en viss motsetning til Mary i "What's in Alaska?", som hele tiden erter Carl for hans dårlige humør. Selv om Mary også er

støttende, som vi for eksempel kan se i baderomscenen. I begge parene er kvinnen den aktive og utadvendte og mannen den passive og innadvendte. Paula er Myers kontakt med utenomverden. Hun er den som initierer til handling, mens Myers er med og observerer. Både Carl og Mary og Myers og Paula møter forøvrig par hvor forholdet er motsatt; mannen er sjefen. Carvers noveller kan være et godt utgangspunkt for å studere det sosiologene kaller "mannsrollen", selv om det er å dra det veldig langt å påstå at det er det de handler om. Carver skriver i en Hemingwaysk stil, og ordknapphet er en god, mannlig egenskap hos begge forfatterne. Men Carvers noveller beskriver ingen heltedige, eventyrsøkende og selvstendige menn. På et vis er Carvers menn ydmykte tøffelhelter som lever i skyggen av sine kvinner. Myers er ikke bare en forfatter. Han er en husmor, som åpningen av novellen viser. Er han fratatt sin mandighet? Kan Carvers mange drankere også knyttes til dette motivet? "Will You Please Be Quiet, Please?" er kanskje den novellen i samlingen som mest direkte kan leses i dette perspektivet. Det er noe i Carvers menn som holdes tilbake og som det kanskje ikke er plass til.

"Put Yourself in My Shoes" åpner som sagt omstendelig og det tar litt tid før handlingen finner sin retning. Skrivning er allerede etablert som motiv. Myers skrivesperre er et mulig sluttsignal, sammen med hans følelse av å være ynkelig. Sluttsignalet kan også oppfattes mer positivt, som begynnelsen på Myers kreative prosess. Det er minst to mulige sluttmarkører for et slikt sluttsignal, at det løsner for Myers eller at han må innse at han er talentløs. Begge sluttmarkørene ville i så fall være nært knyttet til en epifani og ville innebære det John Gerlach kaller løsning av det sentrale problemet. Jeg vil komme tilbake til dette i lesningen av slutten, viktig her er hvordan Myers kreative prosess både er et mulig sluttsignal og gir lovnad om en epifani og slik sett blir en drivkraft for å lese videre. Rammen for denne prosessen blir først etablert når Paula tar initiativ til å besøke ekteparet Morgan. Det er også verdt å merke seg at forventningen om slutten styrer lesningen allerede i begynnelsen. Dette har både med egenskaper ved teksten og med sjangerkonvensjoner å gjøre.

Diskusjonen om hvorvidt de skal besøke ekteparet Morgan illustrerer fint dynamikken i forholdet mellom Myers og Paula. Paula er den aktive og positive, mens Myers er den som kommer med innsigelser.

"I have an idea," she said. "Why don't we stop and visit the Morgans for a few minutes. We've never met them, for God's sake, and they've been back for months. We could just drop by and say hello, we're the Myerses. Besides, they sent us a card. They asked us to stop during the holidays. They *invited* us. I don't want to go home," she finally said and fished in her purse for a cigaret.

Myers recalled setting the furnace and turning out all the lights before he had left. And then he thought of the snow drifting past the window.

"What about that insulting letter they sent telling us they heard we were keeping a cat in the house?" he said.

"They've forgotten about that by now," she said. "That wasn't anything serious, anyway. Oh, let's do it Myers! Let's go by" (Carver 2009, 103).

Etter to runder til med innsigelser og overtalelser, drar de. Hvorfor er Paula så ivrig på å dra? En mulig lesning er at hun søker adspredelse slik som Mary i "What's in Alaska?". Det er kanskje kjedelig å sitte hjemme med en innesluttet og selvopptatt forfatter? Men jeg mener det er viktigere hvordan scenen illustrerer Paula og Myers sine personligheter. Paula er opptatt av at det skjer noe, hun er sosial og virkelighetsorientert. Og hun tolker virkeligheten positivt.

Invitasjonen, som kunne tolkes som en ren høflighet, tar hun bokstavelig, mens anklagene i brevet legger hun ikke noe særlig vekt på. For Myers virker tanken på å dra på overraskelsesbesøk ubehagelig. Scenen har også den funksjonen i novellen at den viser til hendelser som har funnet sted før hovedhandlingen. Leseren får informasjon som gjør noe av ubehagsfølelsen under selve besøket forståelig. Den siterte samtalen viser også at Myers lever litt i sin egen verden. Midt oppi samtalen husker han at han slo av alle lys før han dro hjemmefra. Og snøen som drev forbi vinduet. Her er det snakk om en gjentakelse i dobbel forstand. Snøen blir nevnt igjen og Myers minnes en scene tidligere i handlingen. Leseren blir invitert til å forsøke å relatere snøen til Myers sinn. Den kan på en eller annen måte assosieres med erfaring, minner og kanskje skriving. En av snøens egenskaper er at den smelter og det at den driver forbi vinduet viser også til dens forgjengelighet, dens flyktighet. Kanskje er Myers skriving på vinduet et forsøk på å holde fast på dette flyktige. Jeg nevnte også ovenfor at han forsøker å se alt og beholde det for senere. Det tegner seg her en sammenheng mellom minne og skrift og deres analoge forbindelse med erfaringen. Både minnet og skriften er en måte å holde erfaringen fast på. Men her antydes også et problem. Det er umulig å se alt, minnes alt og skrive ned alt. Kanskje er snøen også et bilde på Myers kreative prosess. Det begynner med noen flyktige snøfnugg, laver deretter kaotisk ned, før det kanskje letner og snøen legger seg oversiktlig over landskapet. Snøen har også den egenskapen at den skjuler.

Det er for tidlig å gi for bastante tolkninger, men det er tydelig at Myers er på sporet av noe når han og Paula ankommer ekteparet Morgans hus: "Something took him when he saw the lighted windows, saw snow on the roof, saw the station wagon in the driveway. The curtains were open and Christmas-tree lights blinked at them from the window" (Carver 2009, 104). Det er ingen tvil om at det vil skje viktige ting i dette huset. Det er akkurat som Myers interesse vekkes ved dette synet. Her bor det vanlige folk, synes beskrivelsen å si. De har stasjonsvogn og juletre. Og snøen ligger på taket. Lyset og gardinene som er trukket fra tyder på et koselig og åpent hjem. Er det for godt til å være sant?

På vei opp mot huset kommer en stor buskete hund løpende mot Myers. Myers skvetter til

og faller bakover, "with the dread certainty that the dog would go for his throat" (Carver 2009, 104). Hunden vil bare snuse. Paula kaster en snøball på hunden for å jage den vekk. Edgar Morgan kommer ut og kjefter på hunden og betegner den som "crazy". Hilda Morgan forteller at hun ikke kan ha dyr i huset og at hunden derfor bor i garasjen. Sammen med informasjonen om at ekteparet Morgan ble irriterte over at Myers og Paula lot en katt bo i huset, viser dette til noe av den samme motsetningen mellom natur og sivilisasjon som vi så i "What's in Alaska?", "The Ducks" og "The Idea". Hunden og katten minner menneskene på en fortrenget side av seg selv. Dyrene spiller i "Put Yourself in My Shoes" ikke en like sentral rolle, men sett i sammenheng med de andre novellene i samlingen vil leseren kunne lese en slik betydning inn i novellen. Hundens opptreden minner om den gale påfuglen, som skremmer de besøkende i novellen "Feathers" fra samlingen *Cathedral*. På et realistisk nivå forklares beslutningen om å la hunden bo ute med Hildas allergi. Men denne informasjonen har ikke leseren på dette punktet i novellen. Hunden heter forøvrig Buzzy, et passende navn for en surrete hund. Man kan selvsagt spekulere i om navnet har en billedlig betydning: "Buzz off!" er engelsk for "kom deg vekk!" Og "buzz" er også et substantiv som betegner lyden når telefonen ringer! Å lese og tolke litteratur handler av og til om å kunne leke seg med ulike muligheter, og ta sjansen på å ende opp med noe umulig. Å lese er å tenke et uendelig mangfold av uforenlige ting på en gang, skriver J. Hillis Miller i sin lesning av *Kong Ødipus* (Miller 1998, 19). "He tried to see everything [...]" står det om Myers. Forfatteren er også en leser, men ikke nødvendigvis av bøker. J. Hillis Miller er opptatt av motstanden mot lesning, å lese er bokstavelig talt "mind-blowing" for det rasjonelt tenkende individ. Denne aversjonen mot å lese kjenner jeg på i mitt forsøk på å skrive noe sammenhengende om Carvers noveller. Men lesningens fristelser har opphavet i de samme uendelige mulighetene. Forbindelsen mellom Buzzy og telefonoppringingen i åpningen av novellen ligger kanskje i hvordan de virker forstyrrende på Myers og tvinger ham til å ta stilling til det ukjente, det som er i uorden. Vi blir også minnet på kattehårene som Myers støvsuger vekk i åpningen av novellen. Etter å ha lest blant annet "What's in Alaska?", er det fristende å lese kattehårene i "Put Yourself in My Shoes" som sprekker i den ordnede overflaten.

Myers og Paula blir høflig tatt imot av Edgar og Hilda etter hendelsen med hunden: "We were just having a hot drink and wrapping some last minute gifts. Will you join us in a cup of holiday cheer?" (Carver 2009, 105). Det virker som ekteparet Morgans har det riktig så hyggelig. Alle setter seg i stuen hvor det er fyr i peisen. Men velkomstscenen formidler også et visst ubehag. Det vises flere ganger til en nysgjerrighet som grenser til mistenksomhet. Det er verdt å legge merke til hvordan narrasjonen er fokusert rundt Myers bevissthet. Det er han som føler seg observert av det andre paret og kanskje spesielt av Edgar. Følelsen han har av å bli observert

stammer delvis fra faktisk observasjon utenfra og delvis fra hans egen bevissthetsmodus. Han tar inn alt. Det er også nærliggende å tenke seg at han sammenligner seg selv med Edgar. Myers og Paula har bodd i samme hus.

"You're all right?" [Edgar] said to Myers, observing him closely [...]. I saw it. I was looking out the window when it happened."

This remark seemed odd to Myers, and he looked at the man. Edgar Morgan was in his forties, nearly bald, and was dressed in slacks and a sweater and was wearing leather slippers.

[...] Myers noticed Morgan staring at him again, not smiling now.

Paula said, "Myers, there's something in your hair, dearest."

Myers put a hand up to the back of his head and found a twig and put it in his pocket.

[...] "Nonsense," Morgan said. "We've been ... very curious about the Myerses. [...]"

[...] [Edgar] [...] went out to the kitchen. Myers heard the cupboard door bang and heard a muffled word that sounded like a curse.

[...] Hilda Morgan clasped her hands in her lap and leaned forward slightly, examining Myers' face.

The living room was as he remembered it, except that on the wall behind Hilda Morgan's chair he saw three small framed prints. In one print a man in a vest and a frock coat was tipping his hat to two ladies who held parasols. All this was happening on a broad concourse with horses and carriages (Carver 2009, 105-106).

Tror Myers at Edgar sendte hunden på ham med vilje? Myers oppfatter i hvert fall en motvilje fra Edgars side. Hildas nysgjerrighet ser ut til å være lettere å overse. Stirrer Edgar på Myers på grunn av kvisten han har i håret? Kvisten kan leses som nok et uønsket element, en skraping på overflaten. Det er også noe innestengt over Edgars reaksjon på besøket. Han oppfører seg på den ene siden som en god vert og inviterer på varm drikke, men banner for seg selv og slår i skapene på kjøkkenet. Men er det sikkert at irritasjonen er rettet mot Myers? Kan den også være rettet mot Hilda, som jo var den som inviterte dem inn? Det er nok av tegn ved ankomsten på at besøket kan bli ødelagt av underliggende konflikter, selv om karakterene på overflaten har en hyggelig samtale.

Edgar Morgan fremstår som en helt vanlig middelaldrende mann og bildet som Myers betrakter, bekrefter at vi her befinner oss i et middelklassemiljø, hvor menneskene liker å fremstå som litt dannede. Bildet fremstiller en forgangen æra, det er muligens den europeiske overklassen på slutten av 1800-tallet som er avbildet. Myers legger merke til det fordi motivet fremstår som pompøst og overfladisk eller fordi det forteller ham noe om Edgar og Hilda. Men hverken Myers eller leseren kan på dette tidspunktet være sikre på hva de ser etter og i hvilken sammenheng det kan inngå.

I motsetning til parene i "What's in Alaska?" har disse menneskene anledning til å reise og til å lære. Ekteparet Morgan har oppholdt seg i Tyskland og Myers har sluttet i jobben for å skrive. Hvis vi kan anta at ekteparet Morgan og ekteparet Myers er i noenlunde samme aldersgruppe, virker Myers beslutning enda modigere, eller galere – alt etter som man ser det –, enn om han hadde vært i tjuårene. Samtidig forbinder beskrivelsen av Edgar som skallet ham

med beskrivelsen av Myers ekskollega, som han får vite har tatt livet sitt på begynnelsen av novellen. Håravfall er knuste drømmer, et tegn på at det er for sent.

Det er påfallende hvor ofte hår blir nevnt i denne novellen. Vi har de nevnte hårløse mennene, kattehåret og den buskete hunden Buzzy. Det vil være naturlig for leseren å forsøke å sette disse elementene i sammenheng. Siden protagonisten i novellen er forfatterspire og vi tidlig kunne lage oss en hypotese om at Myers kreative prosess er det sentrale problemet i novellen, kan begrepet kreativitet være en mulig tolkningsnøkkel for disse elementene i fortellingen. Buzzy står for kreativitet, på den måten at han er uberegnelig og gal. Han kommer fra ingensteds og hopper opp i ansiktet på Myers. Kan vi tolke Buzzy billedlig som et innfall eller et påfunn? Han er uten tvil et innfall fra Raymond Carvers side, slik kvinnen med trefoten var et innfall for Flannery O'Connor. Men det betyr ikke at Buzzy ikke har en nødvendig plass i "Put Yourself in My Shoes". Myers har, i motsetning til de andre mennene, hår på hodet. Når Edgar stirrer på Myers og Paula gjør Myers oppmerksom på at han har en kvist i håret, er det derfor mulig å lese dette som Edgars misunnelse på Myers kreativitet. Ved å settes i sammenheng med Buzzy får kreativiteten også en romantisk kvalitet. Den er noe som kommer fra naturen, fra dypet i menneskene og den er forbundet med galskap og uforutsigbarhet. Kattehårene og den løse kvisten i håret på Myers er bilder på den forstyrrende og truende siden ved kreativiteten. Snøen kan også forbindes med disse andre "løse" elementene og tilfører kreativiteten en flyktig side. For å få alt dette til å "gå opp", må leseren imidlertid glatte over enkelte vanskeligheter. Hvorfor er Myers så redd for Buzzy, hvis de "symbolsk sett" er på "samme side"?

På dette stedet (eller kanskje heller tiden?) i novellen vil nok lesningen drives fremover av spørsmål på det realistiske nivået. Det blir antydning at det ligger hendelser bak overflatehandlingen og at disse hendelsene kan forklare den ulmende konflikten. Hvorfor er Edgar irritert? Hvorfor er Hilda så rask til å invitere Myers og Paula inn? Kan den underliggende konflikten forklares med at Myers og Paula hadde med seg en katt da de leide huset? Edgars irritasjon gir også en lovnad om mer. Bakgrunnen for den må på et eller annet nivå bli avslørt.

"I should think a trip to Europe would be very beneficial to a writer," sier Edgar til Myers (Carver 2009, 106). Skrivning forutsetter dannelselse, som oppnås gjennom reising og kjennskap til den europeiske dannelses tradisjonen. Edgar fortsetter med å spørre ut Myers om skrivingen:

"You said in your letter you were taking off work to write."

"That's true," Myers said and sipped his drink.

"He writes something almost every day," Paula said.

"Is that a fact?" Morgan said. "That's impressive. What did you write today, may I ask?"

"Nothing," Myers said.

"It's the holidays," Paula said.



"You must be proud of him, Mrs. Myers," Hilda Morgan said.

"I am," Paula said.

"I'm happy for you," Hilda Morgan said (Carver 2009, 106).

Det virker som om Edgar er ute etter å ta Myers og avsløre ham som en svindler, men at han rutinert gjemmer seg bak en maske av interesse. Myers innrømmelse av at han ikke har skrevet noe denne dagen, gir ham imidlertid integritet. Skrivningen er ikke en aura han vil gjemme seg bak. Vi legger også merke til den urokkelige troen Paula har på Myers, selv om det fra hennes side ser ut til å kreve et visst selvbedrag. Hun finner på unnskyldninger for sin mann. Men kanskje er unnskyldningene mer for å beskytte Myers mot å begynne å tvile på seg selv. Hilda Morgan føler seg ikke truet som sin mann og kan derfor bekjenne sin beundring uten forbehold. Men ligger det også et vemod i hennes utsagn? Kan "I'm happy for you" tolkes i retning av "I'm not happy"?

Denne samtalen gir Edgar foranledning til å fortelle en historie. Enten er det ubetenksomt eller fornærmende med hensikt, som en gest til en forfatter med skrivesperre. "'I heard something the other day that might interest you," Edgar Morgan said. [...] "It's a horrible story really. But maybe you could use it, Mr. Myers." [...] "Grist for the mill, you know and all that," Morgan said and laughed and shook the match" (Carver 2009, 107). Den som imidlertid blir opprørt av historien, er ikke Myers, men Hilda. Edgar forteller at historien handler om en tidligere kollega og venn som i sin nye jobb som universitetslærer har innledet et forhold med en student og Hilda reagerer slik: "Mrs. Morgan made a disapproving noise with her tongue. She reached down for a small package that was wrapped in green paper and began to affix a red bow to the paper" (Carver 2009, 107). Hilda markerer tydelig avsky mot denslags handlinger. Forholdet varer noen måneder, kan Edgar fortelle, helt til læreren forteller sin kone at han vil skilles til fordel for denne studenten. Kringelen som følger og som hele familien etterhvert blander seg inn i, ender med at hans sønn kaster en boks tomatsuppe i hodet på ham. Læreren havner på sykehus med alvorlig hjernerystelse. Edgar avventer Myers reaksjon på anekdoten: "Morgan drew on his pipe and gazed at Myers" (Carver 2009, 107). Hilda reagerer nok en gang med avsky når historien er ferdig fortalt og Paula sier seg enig. Men Myers gliser. Samtalen som følger er fornøyeelig lesning. Samtalen inneholder også viktig informasjon:

"Now *there's* a tale for you, Mr. Myers," Morgan said, catching the grin and narrowing his eyes. "Think of the story you'd have if you could get inside that man's head."

"Or her head," Mrs. Morgan said. "The wife's. Think of *her* story. To be betrayed in such fashion after twenty years. Think how she must feel."

"But imagine what the poor *boy* must be going through," Paula said. "Imagine, having almost killed his father."

"Yes that's all true," Morgan said. "But here's something I don't think any of you has thought about. Think

about *this* for a moment. Mr. Myers, are you listening? Tell me what you think of this. Put yourself in the shoes of that eighteen-year-old coed who fell in love with a married man. Think about *her* for a moment, and then you see the possibilities for your story."

Morgan nodded and leaned back in the chair with a satisfied expression.

"I'm afraid I don't have any sympathy for her," Mrs. Morgan said. "I can imagine the sort she is. We all know what she's like, that kind preys on older men. I don't have any sympathy for him, either – the man, the chaser, no, I don't. I'm afraid my sympathies in this case are entirely with the wife and son."

"It would take a Tolstoy to tell it and tell it *right*," Morgan said. "No less than a Tolstoy. Mr. Myers, the water is still hot" (Carver 2009, 107-108).

Diskusjonen preges av metaforer for å sette seg i en annens sted, og kan slik knyttes til novellens tittel. Men hva er det egentlig de diskuterer? Det virker som om samtalen er en anledning til å få snakket om alt mulig annet. Ting som er for farlige til å tas opp direkte. Anekdoten er fortalt til ære for Myers, men han deltar ikke i diskusjonen etterpå. Vi kan tenke oss at han observerer diskusjonen. Kanskje er diskusjonen like interessant som fortellingen for ham. Myers gliser etter å ha hørt anekdoten. Synes han historien er latterlig eller er det mannen bak? Det er helt klart en ironi i Morgans tale. Han har ikke kontroll på den videre betydningen av det han sier.<sup>13</sup> Han vil fortelle en historie om en annen, men avslører en hel del om seg selv. Det er flere fellestrekk mellom ham og universitetslæreren. De er jevngamle, har sannsynligvis lignende faglig bakgrunn og de er gift. Morgans anekdote kan forstås som en avsløring av en fantasi han har. Gjennom å legge vekt på likhetene mellom seg selv og universitetslæreren og på det ekte ved lærerens affære – attenåringen var forelsket, hevder Morgan – impliserer han at dette også kunne skjedd ham: "Well you know how these things go sometimes – the fellow had an affair with one of his students", innleder han anekdoten med (Carver 2009, 107). Det er ikke rart at Hilda synes anekdoten er ekkel og at hun sympatiserer med kona. Hun tar Edgars fortelling som en indirekte trussel. Paula lever seg også inn i fortellingen og tar sønnens parti. Men det virker som hun tar fortellingens virkelighetsreferanse mer på alvor og sympatiserer med gutten som menneske.

Ingen av karakterene snakker i grunnen om muligheten for en "story", selv om det på overflaten er det samtalen handler om. De snakker heller som typiske lesere. De lever seg inn i karakterene det blir fortalt om og forestiller seg dem som om de var virkelige. Dette er vittig, fordi anekdoten jo handler om virkelige mennesker, i følge Edgar, mens samtalen behandler dem som fiktive. Peker denne scenen på en egenskap ved all fortelling – om den handler om virkelige eller fiktive mennesker? Fortellingen har alltid et element av fiksjon på den måten at den krever at vi forestiller oss og setter oss inn i de omtalte personene og at vi lukker lukene i rekken av hendelser. Andre mennesker leses som fiksjoner. De er belagt med betrakterens eller leserens projiseringer og er slik sett funnet opp av ham. Carvers noveller er fulle av personer som på denne måten speiler seg i hverandre.

13 J. Hillis Miller skriver om en lignende dobbelthet - som for retoriske lesere som for eksempel Derrida, De Man og ham selv karakteriserer all språkbruk - i forbindelse med Ødipus' tale (Miller 1998, 23-24).

Karakterene spiller her et rollespill. Edgar er læreren, Hilda er den forsmådde kona og Paula er sønnen. Rollen som den attenårige jenta ser Edgar som den virkelige utfordringen for en forfatter, siden hun er mest fremmed for dem, og når Edgar mener å se mulighetene i hennes historie før Myers gjør det, er dette naturlig nok en triumf for Edgar og han kan lene seg selvtilfreds tilbake. Han bemerker at bare en Tolstoj kunne ha fortalt denne historien på riktig måte og impliserer med bemerkningen om at vannet fremdeles er varmt, at Myers her er i trøbbel, jamfør uttrykket "in hot water" som kan oversettes til "på dypt vann". Er Myers i trøbbel?

"Time to go," Myers said.  
He stood up and threw his cigaret into the fire.  
"Stay," Mrs. Morgan said. "We haven't gotten acquainted yet. You don't know how we have . . . speculated about you. Now that we're together at last, stay a little while. It's such a pleasant surprise."  
"We appreciated the card and your note," Paula said.  
"The card?" Mrs. Morgan said.  
Myers sat down (Carver 2009, 108).

Reiser Myers seg fordi han er fornærmet eller føler seg truet? Er han redd for fortsettelsen? Det er Hilda som forsøker å få ham til å bli. Hun snakker med megetsigende pauser og det er klart at "speculated" her er en dårlig forkledd eufemisme. Men det som får Myers til å bli er ikke Hilda, men lovnaden om en avsløring: hvorfor har ikke Edgar sagt til Hilda at han har sendt et kort til ekteparet Myers? Kortet inneholdt, som vi husker, en invitasjon til å stikke innom i julen. Det er altså Edgar som har initiert dette besøket. Hans banning på kjøkkenet gjaldt ikke irritasjon over å få uventet besøk, men noe annet. Hva er det som gjør dette så interessant for Myers at han er villig til å sette seg for å bli ytterligere fornærmet? Leseren begynner å ane mer av historien som ligger til grunn for spenningen mellom karakterene.

Like etterpå hører karakterene hunden klynke og skrape på døren akkurat som katten i "What's in Alaska?". Er det et tegn på at overflaten har begynt å slå sprekker?

"That dog. I don't know what's gotten into that dog," Morgan said. He went into the kitchen and this time Myers distinctly heard Morgan curse as he slammed the kettle onto a burner (Carver 2009, 108).

Er det hunden Morgan er sint på? Det er mer nærliggende å tenke seg at Morgan holder tilbake et sinne overfor gjestene og spesielt Myers. Vi legger merke til at fortelleren her ikke direkte beskriver hva som skjer på kjøkkenet, men gjengir det Myers hører. Morgan har her mindre kontroll enn første gang han var på kjøkkenet og leseren kan forvente seg en ytterligere økning av temperaturen. Det ligger en eksplosjon i luften. Det er forøvrig en likhet mellom Buzzy og Myers at de både er velkomne og uvelkomne på samme tid. Myers er invitert bare for å bli

mobbet, mens Buzzy er anskaffet for å leve i garasjen og er ikke velkommen inn i huset. Men denne scenen kan også få leseren til å tenke at det kanskje ikke er sant at Buzzy ikke får være inne. Hvorfor skulle en hund som aldri har hatt sin plass i huset, men i garasjen, klynke og skrape på ytterdøren i håp om å få komme inn?

Den første historien Edgar forteller avslører at han er oppe i en typisk midtlivskrise og leter etter bekreftelse på at han fremdeles har noe å by på. Han legger ikke merke til at han sårer sin kone med denne historien, fordi han selv ikke har skjönt hva han har formidlet. Scenen som nå følger bekrefter at det er noe som skurrer i det Morganske hjem. Scenen er ganske uhyggelig hvis man leser den nøye. De andre karakterene prøver å samle seg mens Edgar er på kjøkkenet. Hilda nynner og tar opp igjen gavepakkingen. Myers tenner en røyk og ser på klokken. Han vurderer igjen å gå. Det kan være at Hildas nynning har blitt satt igang av menneskene som står utenfor hos naboen og synger. Det er såkalte "carolers" som i følge tradisjonen går fra hus til hus og synger julesanger, altså en slags julebukk. Hilda blir opprømt av dette. Hun har ikke sett noen gå julebukk på flere år. Edgar tror det er noe galt når hun roper på ham. Eller håper han bare at Myersene skal åpenbare seg som ufordragelige mennesker? Han serverer drikke til Myers med dårlig skjult forakt: "Mr. Myers. Dear". Pausen før "Dear" er nok tilsiktet. Myers kontrer imidlertid kjekt med "*Muchas gracias*" (Carver 2009, 109). Karakterene kikker sammen ut vinduet på de syngende menneskene, som går fra hus til hus.

"They won't come here," Mrs. Morgan said after a time.

"What? Why won't they come here?" Morgan said and turned to his wife. "What a goddamned silly thing to say! Why won't they come here?"

"I just know they won't," Mrs. Morgan said.

"And I say they will," Morgan said. "Mrs. Myers, are those carolers going to come here or not? What do you think? Will they return to bless this house? We'll leave it up to you."

Paula pressed closer to the window. But the carolers were far down the street now. She did not answer.

"Well, now that all the excitement is over," Morgan said and went over to his chair. He sat down, frowned, and began to fill his pipe.

Myers and Paula went back to the couch. Mrs. Morgan moved away from the window at last. She sat down. She smiled and gazed into her cup. Then she put the cup down and began to weep.

Morgan gave his handkerchief to his wife. He looked at Myers. Presently Morgan began to drum on the arm of his chair. Myers moved his feet. Paula looked into her purse for a cigaret. "See what you've caused?" Morgan said as he stared at something on the carpet near Myers' shoes.

Myers gathered himself to stand (Carver 2009, 109-110).

Hildas utsagn slår oss i magen. Hvorfor skulle ikke julebukken komme hjem til dem? Og hvorfor synes Hilda det er så ille? Finnes det en virkelig grunn til at deres dør blir forbigått i stillhet? Har de et dårlig rykte i nabolaget? Det gis ingen forklaring på dette. Det er mer sannsynlig at Hilda snakker i bilder, hun antyder noe hun ikke kan si direkte. Kanskje er det gleden, representert av sangen og leken, som ikke kommer til deres hus. Edgars replikk antyder også at det har med

velsignelse å gjøre. Hvorfor skulle ikke ekteparet Morgans hus være velsignelsen verdig? Har det skjedd noe fryktelig umoralsk i dette huset? Eller er det velsignede ekteskapet truet? Edgar Morgan hisser seg opp. Har han skjønt hva Hildas utbrudd antyder og truer henne til å ti stille? Hvorfor gir han da Myers skylden for at Hilda gråter? Og hva er det han ser på teppet foran Myers føtter? Har Myers griset til teppet? Har han kanskje tatt med seg kattehår hjemmefra? Myers har tidligere på kvelden ikke visst hvor han skal gjøre av de brukte fyrstikkene sine. En av dem havner for eksempel bak sofaen.

Men er det ikke merkelig at fortelleren ikke kan omtale det som er på teppet direkte? Har scenen den funksjonen at den desautomatiserer leserens forhold til selve fortellerhandlingen og peker på hvor merkelig det er med denne femte tilstedeværelsen i rommet? Eller er det Myers, hvis erfaring novellen til syvende og sist handler om, som ikke kan identifisere det som er på teppet? Hvorfor skal det være noe på teppet som han ikke skal kunne identifisere? I denne scenen blir det vist til en rekke med hendelser som leseren ikke har tilgang til annet en som en antydning om at noe har hendt og at noe er der. Hvorfor vises det til disse uidentifiserbare hendelsene og objektene? Leserens refleks er å forsøke å lappe sammen, fylle inn hullene mellom hendelsene og identifisere objektene. Det viser seg fort at dette er så godt som umulig. Novellen peker her i alle mulige retninger. En sannsynlig reaksjon fra leseren er en stigende forventning til en endelig oppklaring. Leserens toleranse for fortellingen spriker, hvis han kan feste litt til at den vil gi mening til slutt. Det er nesten som å lese en krimfortelling. Telefonoppringningen i åpningen og den overraskende avsløringen av at det var Edgar som skrev postkortet og inviterte ekteparet Myers, er andre elementer som drar lesningen i en slik retning. Avsløringen av at Edgar skrev postkortet skaper forventninger om et plott orientert rundt en oppklaring på to måter: leseren vil gå ut i fra at forfatteren har en plan med å la dette skje, hendelsen er med andre ord motivert. Og vi kan anta at Edgar har en plan med denne kvelden. Det er imidlertid en plan som er avhengig av tilfeldigheter, som for eksempel Paulas initiativ til å ta i mot invitasjonen.

Myers vil igjen gå, men Mrs. Morgan insisterer på at han skal bli for å høre historien om en viss Mrs. Attenborough. Hun ber om Paulas hjelp til å få Myers til å bli med et ufrivillig tvetydig utsagn: "This is your chance to see how your husband's mind goes to work on raw material" (Carver 2009, 110). Hva er råmaterialet? Historien om Mrs. Attenborough eller møtet mellom Myersene og Morgansene? Myers overrasker seg selv med å utbryte at hunden nesten rev av ham beinet. Igjen blir hunden forbundet med overraskelse og hypotesen om at Buzzy har med kreative påfunn å gjøre, styrker seg. De andre setter også Myers utbrudd i forbindelse med det at han er forfatter. Og forfattere er upålitelige. Myers vil fremdeles gå. Han blir ignorert av Morgan, men insisterer:

"We have to go," Myers said. "Paula, let's go."

"Talk about honesty," Mrs. Morgan said.

"Let's talk about it," Myers said. Then he said, "Paula, are you coming?" (Carver 2009, 111).

Myers anklager Hilda og Edgar for å være uærlige, for ikke å snakke om det som plager dem. Hilda og Edgar driver et spill med sine gjester og dette spillet er i ferd med å bli mer ubehagelig enn en direkte konfrontasjon ville være. Edgar er oppsatt på å fortsette dette spillet og nærmest truer Myers til å bli, men det er Paula som får overtalt ham til å sette seg ned igjen til slutt.

Historien Mrs. Morgan forteller er en type krimhistorie med noen overraskende vendinger til slutt. Den handler om en ettermiddag under deres opphold i München hvor de bestemmer seg for å gå på en utstilling i stedet for å arbeide. Hilda glemmer vesken sin på toalettet på museet, noe hun oppdager når de kommer hjem. Vesken var full av penger. Snart tropper en viss Mrs. Attenborough opp utenfor deres dør med vesken i hånden. Hun er en gammel dame og over en kopp te forteller hun ekteparet Morgans om sitt liv. Når hun skal til å gå detter hun sammen og dør. Hilda åpner vesken hennes for å finne ut hvor hun bor og finner ut at Mrs. Attenborough har stjålet pengene hennes. Historien avslører igjen ekteparet Morgans pompøse forhold til kultur og deres behov for å fremstå som interessante mennesker. Det er kostelig hvordan Hilda beskriver museumsbesøket: "We spent several hours viewing the exhibit and revisiting some of the galleries to pay homage to a few of our favorites amongst the old masters" (Carver 2009, 111). Nå inviterer forsvinn museer til en slik gapende holdning, men sammen med bildet på veggen og den stadige henvisningen til Tolstoj er dette en god illustrasjon på et litt selvhøytidelig akademikerpar.

Historien Hilda forteller har sine brister og er litt klossete fortalt. Finnes det for eksempel et "Dortmunder Museum" i München, slik Hilda hevder? Dortmund ligger vest i Tyskland, mens München ligger i sør. Hilda sier at hun hadde tenkt å sette inn pengene som lå i vesken hun glemte på museet, men oppdager likevel ikke at vesken er borte før hun kommer hjem. Og hvorfor i all verden skulle Mrs. Attenborough komme hjem til dem med vesken hvis hun hadde tenkt å stikke av med pengene? Mrs. Attenboroughs død forklarer Hilda slik: "Fate sent her to die on the couch in our living room in Germany" (Carver 2009, 112). Edgar uttrykker sin skuffelse over at Mrs. Attenborough stjal pengene. Holdt sammen gir disse utsagnene et inntrykk av at Mrs. Attenborough fikk straff som fortjent. Skjebnen forklarer også hennes mystiske beslutning om å stikke innom med vesken. Hva vil Hilda og Edgar med denne historien? Kan skjebnen kanskje forklare hvorfor Paula og Myers tilsynelatende tilfeldig bestemmer seg for å besøke ekteparet Morgan? Hvilken skjebne venter dem der? Vil de bli straffet? Hva har de egentlig

gjort? Novellen nærmer seg her et klimaks. Myers bryter ut i ukontrollert latter og Morgan retter sitt sinne direkte mot ham:

"If you were a real writer, as you say you are, Mr. Myers, you would not laugh," Morgan said as he got to his feet. "You would not dare laugh! You would try to understand. You would plumb the depths of that poor soul's heart and try to understand. But you are no writer, sir!"

Myers kept on giggling (Carver 2009, 113).

Det som i novellens kontekst er en gjenfortelling av en virkelig hendelse blir tolket og diskutert som en fiksjon. Igjen har vi oppfordringen om å sette seg i en annens sted. Hilda snakket tidligere om Mrs. Attenborough som om hun var en karakter fra en gresk tragedie: det var bestemt av skjebnen at hun skulle dø i deres stue. Morgan diskrediterer Myers som forfatter. Er han skuffet over Myers reaksjon på historien eller har det vært hans hensikt med historiefortellingen i utgangspunktet å stille Myers i forlegenhet? Morgan er slik sett Myers antagonist i jakten på den neste fortellingen. Men hvordan skal vi forstå Myers latter? Den provoserer i hvert fall Morgan til å fly i taket:

Morgan slammed his fist on the coffee table and the cups rattled in the coasters. "The real story lies right here, in this house, this very living room, and it's time it was told! The real story is *here*, Mr. Myers," Morgan said. He walked up and down over the brilliant wrapping paper that had unrolled and now lay spread across the carpet. He stopped to glare at Myers, who was holding his forehead and shaking with laughter.

"Consider *this* for a possibility, Mr. Myers!" Morgan screamed. "Consider! A friend – let's call him Mr. X – is friends with . . . with Mr. and Mrs. Y, *as well as* Mr. and Mrs. Z [...]" (Carver 2009, 113).

Men selv i sitt mest rabiante sinne, pakker Morgan beskyldningene mot Myers og Paula inn i en historie om X, Y og Z. Det virker som en voldsom overskridelse å skulle konfrontere noen direkte. Morgan er igjen ufrivillig tvetydig når han hevder at "the real story lies right here". Det viser på den ene siden til beskyldningene mot ekteparet Myers. På den andre siden viser utsagnet til forholdet mellom Hilda og Edgar og de problemene de har. Historien bak disse problemene kjenner vi ikke til, men det har blitt antydning at det kan være noe riktig så uhyggelig. Det kan være at Myers latter er forårsaket av denne dobbelte bunnen i mye av det Morgan sier og i den pompøse og selvhøytidelige talemåten til Morgan og hans kone. "You would plumb the depths of that poor soul's heart", er et herlig eksempel på det siste. Scenen er også en parodi på detektivfortellingen, hvor detektiven på slutten vandrer rundt i rommet pattende på sin pipe og avslører for de andre hvordan ting henger sammen. Aller helst skal detektiven legge til rette for at den skyldige skal avsløre seg selv. Men Morgan er fullstendig ute av kontroll. Menneskene rundt ham oppfører seg ikke slik han hadde planlagt, Myers går ikke i fella. Den som snakker for mye og dermed mister kontrollen over hva han sier er ikke skurken Myers, men detektiven Morgan.

Rollene blir dermed snudd på hodet og er kanskje snudd på hodet for lenge siden. Myers er, i tillegg til å være den sentrale bevisstheten i denne novellen, kjølig observerende og lar de andre snakke. Han forsøker å ta inn alt, som det står tidlig i novellen. Han har egenskaper som passer både for en forfatter og en detektiv. Morgan er den som oppfører seg som om han har noe å skjule. Hans historie om hvordan ting *egentlig* henger sammen er fortalt av en mann på vei ned. Han er desperat, hysterisk og fortellingen løper løpsk:

"[...] Mr. and Mrs. Z bring a cat into the house *even though* the terms of the lease have expressly forbidden cats or other animals in the house because of Mrs. Y's asthma. The *real* story, Mr. Myers, lies in the situation I've just described. Mr. and Mrs. Z – I mean Mr. and Mrs. Y's moving into the Zs' house, *invading* the Zs' house, if the truth is to be told. Sleeping in the Zs' bed is one thing, but unlocking the Zs' private closet and using their linen, vandalizing the things found there, that was against the spirit and letter of the lease. And this *same* couple, the Zs', opened boxes of kitchen utensils marked 'Don't Open.' And broke dishes when it was spelled out, *spelled out* in that same lease, that they were not to use the owners', the Zs' *personal*, I emphasize *personal*, possessions."

Morgans lips were white. He continued to walk up and down on the paper, stopping every now and then to look at Myers and emit little puffing noises from his lips (Carver 2009, 114).

Hvis vi skal fortsette lesningen fra i sted, kan dette leses billedlig som Morgans frykt for å være avslørt. Forfatterdetektiven Myers har ikke bare bodd i hans hjem og snoket i hans ting, han har også snoket i hans indre. Myers har virkelig fått muligheten til å leve seg inn i Morgans liv. Morgan anklager ham ikke så mye for å ha rotet i hans ting som for å ha stjålet hans identitet. Leseren blir minnet om novellen "Neighbours" hvor et ektepar skal passe på leiligheten til et annet par og benytter anledningen til å låne deres liv.

Forvekslingen av ekteparet Z og ekteparet Y i Morgans utbrudd antyder en identitetsforvirring. Forvekslingen minner oss også på at ekteparet Morgan har vært i samme situasjon som ekteparet Myers. De bodde i et lånt hus i Tyskland. Det er kanskje ikke bare Y og Z som blir forvekslet i Morgans historie, men også hvilket hus det er snakk om. En slik lesning kan også sette fortellingen om Mrs. Attenborough i nytt lys. I hvilket hus døde hun? Det har blitt sagt at ekteparet Morgans hus ikke er verdig velsignelse. Som vi husker, stilte den første fortellingen også spørsmål om identitet. Morgan fortalte en historie om en kollega som godt kunne vært ham selv, i hvert fall i fantasien. Morgan snakker igjen om noe annet enn han har til hensikt å snakke om. Det er også en ironi på et høyere plan her: den fiktive karakteren Morgan omtaler seg selv som fiktiv karakter. Han er Y, eller var det Z?

Nå kan besøket avsluttes. Morgans utvikling fra å være irritert i det skjulte til å miste besinnelsen fullstendig og den økende intensiteten i fortellingen av de tre historiene med den *egentlige* historien til slutt, har sørget for dynamikk og plott innenfor besøkets narrative ramme. Besøkets konvensjoner bestemmer begynnelsen og slutten, men ikke midten. Morgans tirade er sluttmarkør for naturlig opphør på dette nivået av narrasjonen og åpner for Myers og Paulas



avskjed, som er naturlig sluttmarkør for besøket. Novellen har enda et lag, som legger seg utenpå besøket og oppbyggingen av konfliktnivået og Morgans emosjonelle utvikling, nemlig Myers erfaring. Avslutningen på de andre nivåene skaper en forventning om avslutning på dette nivået. Avslutningen forventes å være epifanisk på to måter: besøket hos ekteparet Morgan har beredt veien for en viktig innsikt hos Myers. Hypotesen om at denne innsikten skal gjelde hans kreative prosess er styrket av all historiefortellingen under besøket og det stadige fokuset på Myers som forfatter. Men det er ikke fullstendig klart hvem som skal få rett: Paula, som er overbevist om Myers talent, eller Edgar, som hevder at Myers ikke er noen forfatter. Leseren forventer også en epifanisk avslutning på den måten at slutten skal gi en nøkkel til å forstå novellen. Leseren forventer en tematisk avslutning som sammenfaller med avslutningen på narrativt nivå.

Den siste passasjen begynner med at Myers og Paula reiser seg for å gå. Myers er fremdeles lattermild. Morgan antyder nok en gang at Myers ikke er forfatter og anklager Myers for å ha stjålet en jazz-plate fra hans samling. Men Mrs. Morgan motsier ham og sier at det ikke er sikkert at den er stjålet, samtidig som hun hjelper Paula med jakken. Hvorfor går Hilda ut mot sin mann her? Var hans beskyldninger for litt siden også overdrevne? Men da støttet hun ham. Morgan er uansett sikker i sin sak: "[...] and now, now I'd like this *writer* to tell me exactly what he knows of their whereabouts. Mr. Myers?"/But Myers was already outdoors [...]" (Carver 2009, 115). Morgan distraheres av diskusjonen med sin kone og mister Mr. Myers av syne. Impliserer dette at den *egentlige* konflikten er mellom Mr. og Mrs. Morgan?

På vei mot bilen overrasker de hunden: "The dog yelped in what seemed fear and then jumped to the side" (Carver 2009, 115). Myers og Buzzy har byttet posisjon og Myers er nå den som har overtaket. Han har vært gjennom en positiv prosess. Morgan roper etter ham: "I insist on *knowing*!" (Carver 2009, 115). Han taler igjen med to tunger. Han snakker om de savnede platene. Men han vil også vite hva Myers *vet*. Hva vet Myers om ham etter å ha bodd i huset hans og (muligens) snoket i tingene hans? Det ironiske ved denne bekymringen er at Myers sannsynligvis har lært mere gjennom besøket som Morgan selv initierte, enn av å bo i Morgans hus. Mrs. Morgans atferd står igjen i motsetning til Mr. Morgan. Hun vinker Edgar og Paula til avskjed:

[...] then she and Edgar Morgan went back inside and shut the door.  
Myers pulled away from the curb.  
"Those people are crazy," Paula said.  
Myers patted her hand.  
"They were scary," she said (Carver 2009, 115).

Det er flere elementer her som markerer narrativ avslutning. "[...] and shut the door" og "pulled

away from the curb" er tydelige i så måte. Parene vender seg vekk fra hverandre og besøket er ettertrykkelig over. Paula har gått fra å være entusiastisk til å være rystet og hennes utsagn markerer et følelsesmessig omslag. Hun omtaler ekteparet Morgan som gale og skremmende. Dette kan vise til flere ting. Hun kan ha blitt skremt av Morgans aggressive oppførsel og Mrs. Morgans tilsynelatende ubegrunnede gråting. Paula har oppfattet den ubehagelige stemningen hjemme hos Hilda og Edgar. Hvis vi kan gå ut i fra at ekteparet Morgan er eldre enn ekteparet Myers, kan Paulas utsagn også være uttrykk for en frykt for fremtiden. Det kan også være at hun oppfatter dem som gale fordi beskyldningene de kommer med er fullstendig ubegrunnede eller i hvert fall sterkt overdrevne. Myers klapper henne på hånden og ser ut til å ta det hele med ro. For Paula er ekteparet Morgan en gåte. Hun forstår ikke hvorfor de handler som de gjør. Like lite som leseren vet hun hva som ligger bak for eksempel Hildas gråt og hennes veksling mellom å støtte og motsi sin mann. De siste linjene viser inviterer oss imidlertid til å lese novellen i et litt annet perspektiv:

He did not answer. Her voice seemed to come to him from a great distance. He kept driving. Snow rushed at the windshield. He was silent and watched the road. He was at the very end of a story" (Carver 2009, 115).

Avslutningen er tydelig epifanisk. Det fokuseres på Myers erfaring, som er så intens at alt annet stenges ute. Paulas stemme synes å komme fra det fjerne. Myers selv er helt stille. Overgangen fra uttrykket "great distance" til setningen "He kept driving" gir en følelse av vektløshet som blir understreket av den påfølgende beskrivelsen av snøen. Snøen har vi tidligere forbundet med Myers sinn og vi legger merke til at snøen ikke lenger flyr flyktig forbi vinduet, men kommer stormende rett i mot. Uttrykket "a rush of blood to the head/to the face" er en nærliggende assosiasjon. Det er mye bevegelse i setningen "Snow rushed at the windshield" og lest som et bilde på sinnet konnoterer det kaos. Den neste setningen beskriver en nesten umulig klarhet i forhold. Han er stille og han *ser*. "He was at the very end of a story" er det begrepsmessige korrelatet til den opphøyde følelsen som beskrives i linjene før. Myers eksistensielle erfaring sammenfaller med en innsikt; han vet hva erfaringen gjelder. Det er ikke snakk om noen avbrutt epifani, slik vi har det i "What's in Alaska?". I "Put Yourself in My Shoes" har protagonisten en fullverdig sekulær åpenbaring.

Novellen oppleves som avsluttet på et narrativt nivå. Den epifaniske språkbruken og det at Myers kommer til en avslutning på sin utvikling gjør at leserens begjær etter epifani til en viss grad oppfylles. Vi har flere sluttmarkører. Sirkularitet er en av dem: avslutningen tar opp igjen et aspekt ved begynnelsen. Paulas stemme kommer igjen langt borte fra, om enn i billedlig forstand, og Myers er "alene". Snøen blir også nevnt igjen og bilkjøringen påkaller støvsugingen

fra åpningen. Bilen og støvsugeren lager den samme meditative duren. "He was at the very end of a story" gir også en klar følelse av avslutning fordi den eksplisitt nevner avslutningen. Den markerer også slutten på Myers kreative prosess og er en sluttmarkør for løsning av det sentrale problemet. Avslutningen svarer positivt på spørsmålet om Myers kommer til å skrive noe igjen.

Men slutten gir ikke entydig tematisk avslutning for leseren. "He was at the very end of a story" gir en "Aha! Hva?"-effekt. Slutten er oppklarende og forvirrende på en gang. På det realistiske nivået har setningen tydelig form av en konklusjon. Myers har stoff for en ny fortelling. Dette er aha!-opplevelsen. Men det er ikke som står der! Slutten kan leses helt bokstavelig. Myers er på slutten av en fortelling, han er en karakter ved slutten av en fortelling, nærmere bestemt Raymond Carvers novelle "Put Yourself in My Shoes". Det er jo sant, men for en merkelig ting å si! Det ligger et metaperspektiv i denne bokstavelige forståelsen av setningen, som gir opplevelsen av å forskyve hele den foreløbige lesningen. Vi har riktignok lest en novelle om en forfatter med skrivesperre, som drar på besøk til noen som insisterer på å fortelle ham historier. Historiefortelling er et åpenbart tema. Men den siste setningen i novellen er det eneste stedet hvor forfatteren blir omtalt som karakter i en fortelling. Novellen peker her på sin egen fiksjonskarakter gjennom å avsløre protagonisten som en fiksjon. Leseren inviteres til å lese novellen som metafiksjon. En paradoksal virkning av dette er at blikket løftes ut av fiksjonen og opp på den som har funnet den opp. Invitasjonen til å lese novellen som metafiksjon er også en invitasjon til å lese biografisk. Tittelen på novellen kan i etterkant også sies å peke i denne retningen. Det personlige pronomenet "my" i "Put Yourself in My Shoes" kan vise til forfatteren og tittelen gir slik en nøkkel til å forstå novellen. Dette er en novelle om hvordan en typisk Raymond Carver-novelle blir til. Carol Sklenicka leser novellen på denne måten og påpeker i sin Carver-biografi likhetene mellom ekteparet Myers i "Put Yourself in My Shoes" og ekteparet Carver slik Raymond Carver selv oppfattet dem på den tiden novellen ble til (Sklenicka 2009, 222-223).

Den siste setningen har denne bokstavelige betydningen, som en beskrivelse av Myers sett utenfra av en objektiv forteller. Men narrasjonen er fokusert rundt Myers bevissthet, spesielt på begynnelsen av novellen og her på slutten. Narrasjonen blander to stemmer og to perspektiver. "Her voice seemed to come to him from a great distance" er tydelig i så måte. Dette er fortalt i tredje person men nært opp til Myers perspektiv. "He was at the very end of a story" beskriver slik sett Myers *opplevelse* av å være "at the very end of a story". Det er dette som er Myers epifani, som jeg har beskrevet ovenfor. Det jeg ikke har sagt så mye om er hva som er denne epifaniens innhold. Hva består Myers sterke følelse og innsikt i? Jeg ser to mulige tolkninger her, som også kan kombineres. Den ene muligheten er at møtet med ekteparet Morgan har gitt ham

stoff til en ny fortelling, det være seg roman eller novelle. Denne tolkningen har flere mulige forgreninger – det kan for eksempel være at den fortellingen han har fått idéen til, er den novellen vi akkurat har lest. Den andre muligheten er at han gjennom ekteparet Morgans fortellinger har fått en teoretisk innsikt i hva som utgjør en fortelling. En slik innsikt er ikke utbrodert for oss, fortellingene i fortellingen inviterer sammen med andre elementer i teksten til refleksjon over hva en fortelling er. Hva vil det si å sette seg i en annens sted? Er dette nødvendig for å kunne fortelle godt? Kan man skrive som Tolstoj i dag, eller må man ta i bruk andre former? Hvor kommer fortellinger fra? Er det riktig å bruke mennesker man møter som utgangspunkt for fiksjoner? Hva er det som gjør en fortelling til fiksjon?

Novellen utnytter også de mange betydningene av ordet "story". På den ene siden er det et begrep som omfatter alle typer fortellinger fra novelle og roman til eventyr og anekdote. På den andre siden brukes ordet om så godt som alle nivåene narratologien har lært oss å skille mellom når vi skal analysere disse fortellingene. Disse forskjellige betydningene av ordet "story", kan være med å forklare uenigheten mellom Morgan og Myers om hva som går for å være en god "story". Morgan forstår "story" som en kronologisk sammenkjeding av hendelser, altså det som i narratologien kalles historie. Han tenker videre at en forfatter tar utgangspunkt i en slik historie, gjerne i form av virkelige hendelser, når han skal skrive. Myers reaksjon på Morgans historier viser at han mener at dette er feil. Han føler seg misforstått og reiser seg flere ganger for å gå. Det kan imidlertid hende at Myers latter signaliserer at han i møtet mellom forfatter og mennesker som ikke aner hva en forfatter gjør, begynner å se muligheten for en virkelig "story". Og denne "story'en" handler om "storytelling". Og som vi husker fra Carvers essay "On Writing" er en "story" ikke en sammenkjeding av hendelser, men en sammenkjeding av ord og setninger. Og det er derfor den siste setningen i "Put Yourself in My Shoes" er så effektiv; den gjør det nødvendig for leseren å skifte perspektiv og se på novellen som språklig konstruksjon.

"Put Yourself in My Shoes" handler altså om fortelling eller skriving på to nivåer. Den har skriving som eksplisitt tema og den er en metafiksjon som peker på seg selv som skriving. Å lese novellen som en metafiksjon er noe annet enn å lese den som en novelle som har skriving som tema. "Put Yourself in My Shoes" som metafiksjon handler om sin egen tilblivelse. Novellens avslutning er samtidig dens begynnelse. Og som vi har sett, ligger avslutningen latent i begynnelsen. Å lese "Put Yourself in My Shoes" som metafiksjon er å følge fortellerhandlingen steg for steg til novellen på slutten får sin endelige form. Anekdoter, observasjon og møter med andre mennesker er viktige kilder, men novellen må ha en form og utgjøre en enhet for at den skal kunne kalles en novelle og ha en virkning av betydning. Novellen krever at vi tar et skritt tilbake og kikker forfatteren over skulderen. Det er skriverens erfaring som er denne novellens

samlende enhet. Charles E. May har en lignende konklusjon som utgangspunkt for sin lesning av "Put Yourself in My Shoes" under den treffende tittelen "Putting Yourself in the Shoes of Raymond Carver". Hans tolkning er først og fremst rettferdiggjort med referanse til teoretisk tenkning omkring fortellerkunst (May 2006). Men det interessante i denne sammenhengen er vel snarere hva "Put Yourself in My Shoes" sier oss om fortellerkunsten. Eller snarere hva novellen gjør, hvordan den steg for steg innvier leseren i sin egen tilblivelsesprosess, noe som imidlertid ikke blir klart for leseren før på slutten. Leserens har derfor gått igjennom en rekke med hypoteser, deltolkninger og mulige lesninger, noe som blir glattet over dersom man bare presenterer den endelige tolkningen. "Put Yourself in My Shoes" er mye rarere og mer urovekkende enn Charles E. May gir inntrykk av. Scenen med julebukken, hvor samtalen mellom karakterene antyder at noe unevnelig har skjedd i huset de befinner seg i, peker for eksempel i en annen retning enn den metafiksjonelle slutten. Dette er nok også grunnen til at denne scenen har blitt oversatt av de som har kommentert novellen.

## 4 "Jerry and Molly and Sam"

Det er en kjent sak at Raymond Carver hentet stoff til sine noveller om mennesker i utkanten av det amerikanske samfunnet fra sitt eget liv og det han så rundt seg. Han ble født inn i en arbeiderklassefamilie i Clatskanie, Oregon og giftet seg og fikk to barn før han var tjue. Han og familien hadde vanskeligheter med å få endene til å møtes økonomisk og opplevde til og med å gå konkurs. Carver jobbet blant annet som rengjør og lagermedarbeider og gikk i perioder arbeidsledig. Familien var stadig på flyttefot. Han var alkoholiker og holdt på å gå til grunne da han var i slutten av tredveårene. Familieliv, arbeidsløshet, rotløshet, usikker økonomi og etterhvert også alkoholisme ble naturlig nok bekymringer også for karakterene i hans noveller. Novellen "Jerry and Molly and Sam" stod første gang på trykk som "A Dog Story" i *Perspective* sommeren 1972. Den henter sitt stoff fra den desperate situasjonen Carver-familien var i høsten 1964. Raymond Carver hadde mistet jobben, familien bodde altfor dyrt og midt oppi det hele løp en ustyrlig hund rundt og tisset på teppene og angrep klesvasken (Sklenicka 2009, 111-112). Som vi så i lesningen av "Put Yourself in My Shoes" spiller slike erfaringer en rolle som materiale for fortellinger. Det er imidlertid gjennom arbeid med språket og gjennom å kjede ord på ord og setning på setning at forfatteren former sine fortellinger. Og disse setningene kommer fra steder som forfatteren ikke har fullstendig kontroll over. Lesningen krever også disse to perspektivene. Leseren må på den ene siden bruke bokstavene og ordene som springbrett til en virkelighet bestående av mennesker som handler og de omgivelsene de handler i. Dette perspektivet vil lede leseren relativt trygt gjennom Raymond Carvers noveller, helt til han kommer til slutten. "Put Yourself in My Shoes" ender på en slik måte at leseren må skifte perspektiv og naturalisere novellen på et annet nivå. Novellen retter oppmerksomheten mot sin egen form. "What's in Alaska?" tvinger også fram et perspektivskifte hos leseren. På bakgrunn av de lesningene jeg til nå har gjort kan en begynne å spekulere i om epifanien – både som struktureringsprinsipp og som leserens opplevelse av sammenheng og løft gjennom perspektivskiftet - ligger i kjernen av Raymond Carvers minimalistiske novellekunst. Det ser imidlertid ut til at dette bare gjelder noen av novellene. Jeg kan selvsagt hevde at dette i hvert fall gjelder for de beste av Carvers noveller i *Will You Please Be Quiet, Please?* Men jeg har likevel lyst til å problematisere dette gjennom å se på "Jerry and Molly and Sam", en novelle jeg opplever som god, men hvor epifanien nok så sikkert ikke spiller samme rolle.

Protagonisten i "Jerry and Molly and Sam" er 31 år gamle Al, som føler at alt går galt i livet hans. Han er gift med Betty og de har to barn sammen. De har akkurat flyttet til et nytt hus,

som er en del dyrere enn det de bodde i før. Al frykter at de kan få problemer med å betale fordi Aerojet, hvor han arbeider, har begynt å stramme inn ved å si opp folk. Forholdet mellom Al og Betty er ikke godt. Han lar henne ta seg av ungene, mens han selv går ut og drikker eller besøker sin elskerinne Jill. På toppen av det hele har barna fått hunden Suzy av sin tante. Suzy er umulig, i følge Al. Hun tisser på teppet og biter i stykker klær og antennekabler. Al bestemmer seg for å kvitte seg med Suzy. Han kjører ut med henne en kveld og finner etterhvert ut at han skal sette henne igjen i deres gamle nabolag. På vei hjem drar han innom en bar og etterpå besøker han sin elskerinne. Neste dag er det stor fortvilelse hjemme. Barna savner Suzy og Betty er på sammenbruddets rand. Al angrer på det han har gjort. Etter å ha kranglet med Betty, drar han ut for å finne Suzy igjen. Al finner hunden og de blir sittende og se på hverandre en stund, før hunden reiser seg og forsvinner ut av syne. Novellen slutter med at Al tenker at han ikke føler seg så verst, tross alt.

"Jerry and Molly and Sam" er en satirisk novelle om en mann med en forvrengt oppfatning av virkeligheten. Den begynner rett på sak, eller i hvert fall rett på det som kommer til å være handlingstråden i novellen, for det er en egenskap ved protagonisten i denne novellen at han nettopp ikke er rett på sak:

As Al saw it, there was only one solution. He had to get rid of the dog without Betty or the kids finding out about it. At night. It would have to be done at night. He would simply drive Suzy – well, someplace, later he'd decide where – open the door, push her out, drive away. The sooner the better. He felt relieved making the decision. Any action was better than no action at all, he was becoming convinced (Carver 2009, 116).

"As Al saw it" er en god åpning på en novelle hvor fortelleren gjennomgående legger seg tett opp til Als stemme og perspektiv. Det er også en god åpning på en novelle hvor Als syn på ting er dypt problematisk og upålitelig. I store deler av novellen er avstanden mellom forteller og protagonist liten og fortelleren avholder seg stort sett fra å kommentere Als syn på verden. Det at novellen blir fortalt i tredjeperson inngir tillit – fortelleren er jo pålitelig – og i og med at fortelleren legger seg tett opp til Al kan leseren lures til å feste litt for mye lit til Als oppfatning av hvordan ting henger sammen. Et viktig virkemiddel i novellen er altså ironien. Og som all virkelig ironisk språkbruk har den potensial til å bli oppfattet som oppriktig, sann og uten ironi. "As Al saw it" er imidlertid en viktig markør for at fortellerens avstand til det som følger er mer enn bare ironisk. Det er to slike markører til i innledningen.

Først når Al bekymrer seg for at han holder på å bli gammel:

Recently, too, he had caught himself thinking about old age after he'd been constipated a few days – an affliction he had always associated with the elderly. Then there was the matter of the tiny bald spot and of his having just begun

to wonder how he would comb his hair a different way. What was he going to do with his life? he wanted to know. He was thirty-one (Carver 2009, 117).

Al er bare en og tredve. Fortellerens sarkastiske kommentar setter Als bekymringer for alderdommen i et komisk lys. Han er tross alt en ung mann med alle muligheter til å gjøre noe med livet sitt. Den tredje kommentaren som tydelig markerer avstand mellom forteller og protagonist kommer til slutt i innledningen. Etter en lang tirade rettet mot alt og alle i Als omgivelser i fri indirekte diskurs, kommer fortelleren med et hjertesukk: "This was Al" (Carver 2009, 117). Avstanden mellom forteller og protagonist kan være vanskelig å oppfatte andre steder. Disse tre tørre bemerkningene fra fortelleren har åpenbart den funksjonen at de gjør leseren oppmerksom på denne avstanden og slik gjør leseren i stand til å ta Als virkelighetsoppfatning med en klype salt. Fortelleren meddeler på denne måten til leseren at hans holdning til Als fremstilling av virkeligheten er sarkastisk. Plottet med bortføringen av hunden og den påfølgende letingen etter den er såpass vanvittig at fortelleren for såvidt ikke trenger å markere avstand, men vi kan merke fortellerens sarkastiske holdning i følgende passasje som beskriver Als tilstand etter bortføringen av Suzy: "He was jumpy and perspiring. He didn't feel exactly unburdened or relieved, as he had thought he would feel. But he kept assuring himself it was a step in the right direction, that the good feeling would settle on him tomorrow. The thing to do was to wait it out" (Carver 2009, 121). Det er den tilforlatelige og tilsynelatende naive og nøytrale gjengivelsen av Als tanker som skaper avstanden her. Satiren er avhengig av at fortelleren og leseren kommuniserer over hodet på protagonisten. Fortelleren regner med at vi ser det han ser og at vi gjennom en tilgang til fakta skal kunne felle riktig dom. Fremstillingsformen formidler at kommentar er overflødig.

Den grunnleggende konflikten i novellen er altså ikke at verden har vendt seg i mot Al – slik vi må se det hvis vi stoler på Als fremstilling – men mellom Als tolkning av verden og hvordan ting virkelig henger sammen. Det sentrale problemet i novellen er om Al kan oppnå såpass innsikt at han kan tette dette gapet.

"Jerry and Molly and Sam" er en satire over en karakter som er en gjenganger i Raymond Carvers forfatterskap. Al er en såkalt *blue-collar*-arbeider i en amerikansk småby. Han er drikkfeldig og vanker i brune barer hvor det spilles biljard, i stedet for å tilbringe tid med familien. Han lever et traurig liv, noe han selv innser, men han gir alt fra Aerojet til hunden Suzy skylden for at han ikke har det bra:

Nothing was going right lately. He had enough to contend with without having to worry about a stinking dog. They were laying off at Aerojet when they should be hiring. [...] He was no safer than everyone else even though he'd been there two years going on three. He got along with the right people, all right, but seniority or friendship, either one,



didn't mean a damn thing these days (Carver 2009, 116).

Al går her langt i å antyde et moralsk forfall i samfunnet rundt seg. Han hevder å sette vennskap høyt, men hans omgang med menneskene rundt seg viser noe annet. Det blir etterhvert tydelig at det er Al som har forfalt moralsk.

Familien får også sin del av skylda for Als ulykkelige tilværelse. Flyttingen legger han på kona Bettys kappe:

And three months ago, just before all the layoffs began, he'd let Betty talk him into moving into this cushy two-hundred-a-month place. Lease with an option to buy. Shit!

Al hadn't really wanted to leave the other place. He had been comfortable enough. Who could know that two weeks after he'd move they'd start laying off? (Carver 2009, 116)

Al overlater alt ansvaret for familieplanleggingen til Betty og kan derfor komme med krass kritikk hvis noe går galt. Leseren bør også tvile på om Als vurdering er riktig. Står han virkelig i fare for å miste jobben? Og er ikke det nye huset og betalingsordningen med "an option to buy" et forsøk på å skaffe seg trygghet og forutsigbarhet?

Den lange tiraden mot Sally, Bettys søster, må også leses på samme måte. Al beskriver Sally som en fråtser, som har som motiv å lure til seg mest mulig penger fra ham:

That bitch! She was always turning up with some shit or other that wound up costing him money, some little flimflam that went haywire after a day or two and *had* to be repaired, something the kids could scream over and fight over and beat the shit out of each other about. God! And then turning right around to touch him, through *Betty*, for twenty-five bucks. The mere thought of all the twenty-five- or fifty-buck checks [...] (Carver 2009 117).

Det er sannsynlig at Sally og Betty har et nært forhold og er innstilt på å hjelpe hverandre når det trengs. Betty trenger helt sikkert den hjelpen hun kan få med barna, når hun har en mann som tilsynelatende bruker enhver frikveld og sannsynligvis mangfoldige dollar til å drikke seg full og besøke sin elskerinne. Å tolke Sallys gaver til barna som en fiendtlig handling sier mye om hvordan Al er skrudd sammen. Han er på grensen til å være paranoid.

Als oppfatning av hunden ser heller ikke ut til å stå i forhold til virkeligheten. Han beskriver hunden som en bastard, en snik og en galning. Den gjør ikke noe annet enn ugagn, hevder han. Man kan få inntrykk av et monster. Men hunden heter noe så søtt som Suzy og ser ut til å komme utmerket over ens med barn. Når Al spør noen barn etter hunden på slutten, beskriver han den selv som "a little white dog" (Carver 2009, 126-127). Det ser også ut til å være en tillitsfull hund og Al får lett lokket den med seg når han skal bortføre den. At Al ser bortføringen av Suzy som en løsning på noe som helst – ja, faktisk som en demonstrasjon av handlekraft og ansvarstagen –, er både komisk og absurd og illustrerer det enorme gapet mellom

Als forestilling om verden og hvordan ting virkelig forholder seg.

Al føler seg gjerne urettferdig behandlet, og det er i sær Betty som må lide:

"We'll have supper pretty soon," Betty said, coming to the bathroom door and staring at him.  
"That's all right. I'm not hungry. Too hot to eat," he said fiddling with his shirt collar. "I might drive over to Carl's, shoot a few games of pool, have a couple of beers."  
She said, "I see."  
He said, "Jesus!"  
She said, "Go ahead, I don't care."  
He said "I won't be gone long."  
She said, "Go ahead, I said. I said I don't care."  
In the garage, he said, "Goddamn you all!" and kicked the rake across the cement floor (Carver 2009, 119).

Handlingen i novellen foregår over to ettermiddager og kvelder og begge dagene har Betty tilberedt middag som Al ikke vil ha. Han er ikke i stand til å se at bebreidelsene Betty kommer med er på sin plass og tolker dem som enda et tegn på at alt og alle er i mot ham. Hva Betty har forsøkt å gjøre, er å samle familien rundt middagsbordet. Tidligere den første dagen har hun vært på tur med barna, en tur Al ikke har vært med på fordi han er fyllesyk. Al har en forvrengt forestilling om at det er han som jobber for orden i familien, men at alle andre er i mot ham. Men det er Betty som arbeider for familiens lykke på tross av at Als adferd er i ferd med å ødelegge alt:

"Is everybody going crazy?" she said. "I don't know what's going to happen to us. I'm ready for a nervous breakdown. I'm ready to lose my mind. What's going to happen to the kids if I lose my mind?" She slumped against the draining board, her face crumpled, tears rolling off her cheeks. "You don't love them, anyway! You never have. It isn't the dog I'm worried about. It's us! It's us! I know you don't love me any more – goddamn you! – but you don't even love the kids!" (Carver 2009, 125).

Det er en drøy påstand at han ikke elsker sine barn, men hans adferd underbygger den. Og Betty vet ikke engang om at det er Al som har bortført barnas hund. Hun vet kanskje heller ikke om Als forhold til Jill og hans generelt sleske oppførsel rundt kvinner, illustrert ved hvordan han forsøker å sjekke opp Molly i baren.

Det er ikke tvil om at Al er utilfreds med sitt liv og at novellen fremstiller Al i følelsesmessig krise. Han har imidlertid vanskeligheter med å forstå hva krisen virkelig består i, at den i hvertfall delvis er selvforskyldt og at han feiltolker sin ulykkelighet som en konspirasjon utenfra. Noe av dette bunner i hans manglende evne til å artikulere seg. Sinneutbruddene og banningen er med på å demonstrere dette. Han betegner seg også flere ganger som deprimert, et veldig generelt begrep som ser ut til å stå i veien for en dypere innsikt. Hans eneste forsøk på å formidle sin krise til noen andre er når han besøker Jill i fylla. Han uttrykker seg klumsete og gir opp med en gang: "skating on thin ice. Crash through any minute . . . I don't know" (Carver 2009,

123).

Al er ikke i stand til å artikulere sin krise annet enn som en tirade av beskyldninger og navn: "Sandy! Betty and Alex and Mary! Jill! And Suzy the goddamn dog!" (Carver 2009, 117). Dette er nok også meningen med tittelen i novellen. Alle de andre er skyld i Als problemer. Jerry, Molly og Sam er navnet på bikarakterer i novellen. Tittelen kunne vært "Aerojet and Suzy and the goddamn Government" eller en hvilken som helst oppramsing av navn.

Med dette er det ført tilstrekkelig bevis for det skjeve forholdet mellom virkeligheten og Als forståelse av den og vi kan begynne å se på hva som skjer når Al konfronteres med sine vrangforestillinger. Det er lagt opp til en form for læring i "Jerry and Molly and Sam". Det ser ut til at den desperate planen om å bortføre Suzy for å løse krisen begynner å virke absurd selv for Al, når han skal sette den ut i live: "Held up to public view, without all the facts being in, it'd be a shameful thing to be caught abandoning a dog" (Carver 2009, 120). Dette kan være et første steg på veien til selvinnsikt, selv om Al tolker den gryende skammen han kjenner som noe som er pålagt ham utenfra. Han tar den ikke innover seg. Al forsøker å overbevise seg selv om at bortføringen er til det beste for hunden: "[...] it was a pity to keep a dog fenced in all the time" (Carver 2009, 120). Han uttrykker faktisk bekymring for hunden og et ønske om at den skal bli funnet og tatt vare på. Helst av "happy, wellbehaved reasonable children", noe som igjen sier noe om hvor langt ute han er: det slår ham ikke at Suzy og barna kan ha vært lykkelige sammen. Al ser på selvkritikken som en avsporing og forteller seg selv at han er god, at han vil det gode, at det han gjør er til det beste.

Men barnas reaksjon på at Suzy er borte får Als syn på seg selv som den selvoppofrende helten til å halte:

At home it was all tears, confusion. Mary ran out to the car, crying, before he could get parked.

"Suzy's gone," she sobbed. "Suzy's gone. She's never coming back, Daddy, I know it. She's gone!"

*My God*, heart lurching. *What have I done?*

"Now don't worry, sweetheart. She's probably just off running around somewhere. She'll be back," he said.

"She isn't, Daddy, I know she isn't. Mama said we may have to get another dog."

"Wouldn't that be all right, honey?" he said. "Another dog, if Suzy doesn't come back? We'll go to the pet store – "

"I don't want another dog!" the child cried, holding onto his leg.

"Can we have a monkey, Daddy, instead of a dog?" Alex asked [...] (Carver 2009, 124).

Stikket han kjenner i hjertet sier i fra til Al om at han har handlet galt. Reaksjonen på barnas gråt er spontan. Det er imidlertid påfallende hvor lite Al lytter til sin egen moralske reaksjon. Han forsøker å komme seg unna med å henge seg på forslaget om en ny hund. Alex idé om å få tak i en ape istedet setter foreldrenes løsning i et grotesk lys og illustrerer også hvordan Als manøver for å skape orden bare bidrar til uorden. Al viser seg her som en lurendreier som er i ferd med å

bli straffet av sin egen list. Den store planen har slått feil og straffen ser ut til å være en konfrontasjon med sitt ynkelige selv:

Everything was going to hell. While he was shaving, he stopped once and held the razor in his hand and looked at himself in the mirror: his face doughy, characterless – *immoral*, that was the word. He laid the razor down. *I believe I have made the gravest mistake this time. I believe I have made the gravest mistake of all.* He brought the razor up to his throat and finished (Carver 2009, 125).

Selv mordet antydes vel her ikke som en reell mulighet, selv om Al litt senere anerkjenner at "the situation was all out of proportion" (Carver 2009, 126). Hatet og frustrasjonen mot verden har vendt seg innover, men har Al forstått hva feilen hans består i eller er han i stand til å komme til en slik selvvinnsikt?

Al er overbevist om at han må hente hjem Suzy, men han vet ikke hvorfor: "He knew he must somehow retrieve the dog, as the night before he had known he must lose it" (Carver 2009, 126). Reisen Al legger ut på for å finne hunden er en slags botsøvelse. Men det er ikke sikkert at han er oppgaven voksen: "He squirmed in the seat, kept staring into the swollen face of the sun as it moved lower into the hills" (Carver 2009, 126). Beskrivelsen av solen som går ned er en poetisk understrekning av at Al har dårlig tid, men det er også et bilde på at Al fremdeles forveksler projeksjonen av sin egen sinnstilstand med virkeligheten. Vi husker at Als ansikt var deigete da han så seg i speilet og solen sies her å ha et oppsvulmet ansikt. Al ser sitt eget speilbilde i virkeligheten.

Det er usikkert om Al er nærmere noen innsikt enn da han stod på badet. Det kan se ut som han har vanskeligheter med å forlate tanken om at skammen og skyldfølelsen han opplever er noe de andre påfører ham utenfra:

He saw his whole life a ruin from here on in. If he lived another fifty years – hardly likely – he felt he'd never get over it, abandoning the dog. He felt he was finished if he didn't find the dog. A man who would get rid of a little dog wasn't worth a damn. That kind of man would do anything, would stop at nothing (Carver 2009, 126).

Derfor tror han fremdeles at dette handler om hunden og alle de andre, og at han kan gjøre bot for bortføringen simpelthen ved å hente hunden hjem igjen.

Det er i de to scenene i familiens forrige nabolag at forholdene ser ut til å ligge mest til rette for at han skal kunne komme til en dypere innsikt. Det første gjensynet med nabolaget skildres slik:

[...] when he came to his old house he slowed down almost to a stop and stared at the front door, the porch, the lighted windows. He felt even more insubstantial, looking at the house. He had lived there – how long? A year, sixteen months? Before that, Chico, Red Bluff, Tacoma, Portland – where he'd met Betty – Yakima . . . Toppenish,

where he was born and went to high school. Not since he was a kid, it seemed to him, had he known what it was to be free from worry and worse. He thought of summers fishing and camping in the Cascades, autumns when he'd hunt pheasants behind Sam, the setter's flashing red coat a beacon through cornfields and alfalfa meadows where the boy that he was and the dog that he had would both run like mad. He wished he could keep driving and driving tonight until he was driving onto the old bricked main street of Toppenish, turning left at the first light, then left again, stopping when he came to where his mother lived, and never, never, for any reason ever, ever leave again (Carver 2009, 121).

Det er vanskelig å ikke synes synd på Al når man leser denne passasjen. Visst er han naiv og visst tar han feil, men det er kynisk å avvise en mann som lengter hjem til mor og barndommen da alt var så enkelt. Det gis også hint om en demrende selvinnsikt her. Ordet *insubstantial* kan her forstås i retning av *svak karakter* eller *umoralsk*. Men det må i denne sammenhengen også forstås som en følelse av fragmentert og ustabil identitet. Als minne om alle gangene han har flyttet med familien vitner om et strevsomt og uforutsigbart liv. Han husker derimot barndommen som lykkelig og bekymringsfri. Toppenish er det eneste stedet han har bodd så lenge – fra han ble født til etter high school – at han kan knytte sin identitet til stedet. Toppenish står for barndom, stabilitet og trygghet, mens alle de stedene han har bodd som voksen står for en fragmentert identitet, mangel på tilhørighet og uforutsigbarhet. Det er også mulig at Cascades, navnet på hans barndoms sommerparadis, er en bevisst allusjon til Arkadia – det er en viss lydlighet. Det er iallefall en idyll han minnes. Hunden Sam leder Al trygt på jakt gjennom enger og kornåkre. Den overdrevne idylliske beskrivelsen av barndommen står i forhold til Als paranoide oppfatning av dagens virkelighet, men det er også et mørke i Als første gjensyn med det gamle nabolaget: "He came to the darkened end of the street. There was a large empty field straight ahead and the street turned to the right, skirting it. For almost a block there where no houses on the side nearer the field and only one house, completely dark, on the other side" (Carver 2009, 121). Den store, tomme åkeren, som ligger i mørket, er som et negativ av engene og åkrene Al husker fra sin barndom. Beskrivelsen av det ene, fullstendig mørklagde huset minner om døden. Det er Als lyssky aktiviteter som kaster et mørke over idyllen og han forlater åstedet med halen mellom bena.

Al kommer kjørende inn i sitt gamle nabolag fra motsatt side den andre gangen, fra der han slapp av Suzy. Kanskje forespeiles vi her en mer lykkelig utgang. Det er fremdeles så lyst at han kan lete etter Suzy i åkeren og det enslige huset ved åkeren er ikke lenger et spøkelseshus. Nå står det en stasjonsvogn utenfor og en velkledd kvinne i høye heler kommer ut døra med en liten jente når Al kjører forbi. Lenger inn i byggefeltet treffer Al to gutter på sykkel, som han spør om de har sett Suzy. De har sett mange små barn leke med hunden tidligere på ettermiddagen. Det gamle nabolaget utløser igjen en emosjonell reaksjon hos Al:

He concentrated on the street ahead. The sun had gone down now. It was nearly dark. Houses pitched side by side, trees, lawns, telephone poles, parked cars, it struck him as serene, untroubled. He could hear a man calling his children; he saw a woman in an apron step to the lighted door of her house.

"Is there still a chance for me?" Al said. He felt tears spring to his eyes. He was amazed. He couldn't help but grin at himself and shake his head as he got out his handkerchief (Carver 2009, 127).

Al assosierer byggefeltet med trygghet og ubekymrhet. Barna kan trygt leke ute til mørkets frembrudd, før de blir ropt inn av sin far. Eller det står en mor som har puslet på kjøkkenet på ettermiddagen og venter på dem i døråpningen til et opplyst hus. Det gamle nabolaget ser ut til å være en slags middelklasseidyll.

Hvis vi holder fast ved at gapet mellom Als virkelighetsoppfatning og slik ting faktisk forholder seg, er det sentrale problemet i denne novellen, og at handlingen går ut på å konfrontere Al med hans vrangforestillinger, har vi en nøkkel til å tolke Als to gjensyn med sitt gamle nabolag. Hans idealiserte bilde både av nabolaget og av sin egen barndom er forfalskninger av virkeligheten. Vi har å gjøre med en ekstrem versjon av tanken om at gresset er grønnere på den andre siden eller at livet er et annet sted. Alaska i "What's in Alaska?" og Tyskland i "Put Yourself in My Shoes" er andre eksempler på dette og som vi så i lesningen av disse to novellene, er denne lengselen beslektet med tanken om at de andres liv, om det er naboene eller venneparet, er så mye bedre enn ens eget. Als lengsel hjem til mor og barndommen da alt var så enkelt inviterer til medfølelse, men vitner også om en uvilje til å ta ansvar for sitt eget liv. Det lykkelige liv er noe Al mener han har rett på og noe de andre må sørge for.

Møtene med det gamle nabolaget representerer som nevnt en mulighet til erkjennelse for Al. Det er så kort tid siden Al bodde her at han burde være i stand til å vurdere sin egen idealisering av livet her opp mot sin opplevelse av å bo her. Hvorfor var han ikke lykkelig her, når forholdene lå slik til rette for det ubekymrede familieliv? Kan det være bare alle de andres feil? Men i begynnelsen av novellen får vi vite at forestillingen allerede er i ferd med å sementere seg hos Al om at han faktisk var tilfreds for bare noen måneder siden: "Al hadn't really wanted to leave the other place. He had been comfortable enough" (Carver 2009, 116). Al kan virke uforbederlig. "Is there still a chance for me?" er en bønn om tilgivelse og ledsages av sterke følelser, men det er akkurat som han ikke skjønner sitt spontane utbrudd. Han reagerer med forbløffelse, og tolker følelsesutbruddet som et utslag av sentimentalitet.

En samtale med barna i det gamle nabolaget gir på samme måte Al mulighet til en innsikt i hvordan han forsømmer sine egne barn:

"You kids see anything of a little white dog?" Al said to them.  
"Oh sure," One boy said. "Is it your dog?"  
Al nodded.

"We were just playing with him about a minute ago, down the street. In Terry's yard." The boy pointed.  
"Down the street."  
"You got kids?" one of the little girls spoke up.  
"I do," Al said.  
"Terry said he's going to keep him. He don't have a dog," the boy said.  
"I don't know," Al said. "I don't think my kids would like that. It belongs to them. It's just lost," Al said  
(Carver 2009, 127).

Gutten bemerker at Terry ikke har en hund. Han mener at Terry bør få beholde hunden, fordi det er den naturligste ting i verden at enhver liten gutt skal ha en hund. Dette er en tanke Al kan sympatisere med. Al gir her inntrykk av å tenke på sine egne barn, men det er like sannsynlig at han forsøker å rettferdiggjøre seg overfor dem han snakker med.

Det melder seg en angst hos Al når han nærmer seg stedet hvor Suzy sist ble sett: "He drove on down the street. It was dark now, hard to see, and he began to panic again, cursing silently. He swore at what a weathervane he was, changing this way and that, one moment this, the next moment that" (Carver 2009, 127). Angsten Al kjente ved bortføringen av hunden tolket jeg som en naturlig reaksjon på den lyssky handlingen han var i ferd med å begå. Men her blir det tydeligere at angsten gjelder det Al oppfatter som det avgjørende øyeblikket. Han føler at det er nå det skal skje. Han skal prøves og det skal felles en moralsk dom over ham. Og jo nærmere han kommer dette øyeblikket, jo mer i tvil blir han om han handler riktig. Situasjonen er blitt enda mer komplisert ved at Suzy har blitt tatt vare på av Terry og de andre barna i nabolaget. Al risikerer å bli sett som slem og umoralsk i barnas øyne.

Jeg vil nå se litt nærmere på slutten av novellen, som jeg mener fungerer noe annerledes enn i "What's in Alaska?" og "Put Yourself in My Shoes". Først skildres møtet mellom Al og Suzy:

The dog stopped when she saw him. She raised her head. He sat down on his heels, reached out his arm, waiting. They looked at each other. She moved her tail in greeting. She lay down with her head between her front legs and regarded him. He waited. She got up. She went around the fence and out of sight (Carver 2009, 128).

Etter at de har sett på hverandre en stund, hilser Suzy på Al. Hun har kjent ham igjen. Men hun går ikke bort til ham og legger seg i stedet ned og betrakter ham. Så reiser hun seg og forlater ham. I lys av motivene som er tatt opp – Als følelse av karakterløshet og frykt for hva de andre skal tro om hans handlinger, hans impulsive bønn om tilgivelse, og så videre – leser jeg dette som en fordømmelse fra hunden sin side. Hun kjenner ham igjen, husker hva han har gjort, hvordan han misbrakte hennes tillit og tilgir ham ikke for det. Vi kan tenke oss at hunden representerer alle de andre i Als liv, hvis tillit og velvilje han på forskjellig vis har misbrukt. Det

er en fare for at de virkelig vender ham ryggen. Det ser ut til at Al ikke har forstått noe av dette og slutten er et tragikomisk høydepunkt:

He sat there. He thought he didn't feel so bad, all things considered. The world was full of dogs. There were dogs and there were dogs. Some dogs you just couldn't do anything with (Carver 2009, 128).

Al tolker hundens avvisning som et endelig bevis på hvor håpløs den er. Han har blitt fordømt av det som ser ut til å være det mest tillitsfulle vesenet i verden og han er i ferd med å ødelegge sin egen familie, men kommer til at han ikke føler seg så verst, tross alt. Al er hverken intellektuelt eller emosjonelt på høyde med situasjonen. Den kan virke som han rett og slett ikke er utstyrt for å hankses med problemet. Gapet mellom Al og verden har blitt større og ikke mindre av konfrontasjonen.

Det er mulig å påvise hele fem forskjellige sluttmarkører i denne novellen, som til sammen gjør at den oppleves som ettertrykkelig avsluttet. Leseren blir ikke oppfordret til å spekulere i hva som skjer videre. Al blir ikke etterlatt på randen til forandring og innsikt slik Carl i "What's in Alaska?" blir det.

Slutten er for det første en evaluering fra protagonisten sin side. Novellen kulminerer i Als endelige vurdering av situasjonen. Evalueringen er ikke i nærheten av å være en innsikt som sammenfatter situasjonen og de forutgående hendelsene; den er så lite *to the point* at det grenser til det absurde. Avslutningen omfatter også en løsning av det sentrale problemet, på den måten at problemet ikke er løst og fremstillingen av Als handlinger og tanker og hans egen evaluering av situasjonen gir oss anledning til å konkludere med at dette er langt utenfor hans rekkevidde (se Gerlach 1985, 8 og Winther 2008, 136).

Vi har også med naturlig opphør å gjøre. Selvfølgelig på den måten at Al finner igjen Suzy og at hundeplottet på denne måten avsluttes. Men også på den måten at Al oppnår en form for lettelse – novellen begynner med en krise og avsluttes med at protagonisten tenker at det kanskje ikke er så galt, likevel. For følelsen av avslutning spiller det ikke noen rolle om lettelsen er oppnådd på feil grunnlag: "It does not matter if the bliss is ironic, if a character deludes himself – the presence of this form of natural termination will nevertheless close the story" (Gerlach 1985, 9). Det er nok ikke salighet eller lykke Al føler, men heller et øyeblikks ro, som likefullt bidrar til at novellen oppleves som avsluttet. Det kan tenkes at denne lettelsen også faller under kategorien følelsesmessig eller kognitivt omslag, men slik jeg forstår Gerlach (som bruker begrepet antitese) og Winther, er denne kategorien reservert for indre bevegelser som innebærer en radikalt endret holdning til omgivelsene, som for eksempel bevegelsen fra hat til kjærlighet eller fra uvitenhet til innsikt. En slik bevegelse kan det ikke være snakk om hos Al, men jeg



mener at plottet skaper en forventning om dette gjennom gjentagelsen. Bortføringen av hunden og den påfølgende letingen etter den, er naturlige forløp med en tydelig markert slutt. Letingen kan ses på som en gjentagelse, i og med at Al vender tilbake til det gamle nabolaget enda en gang. Leseren inviteres til å sammenligne de to turene til nabolaget, og Suzys fordømmelse av Al er et direkte resultat av at han forlater henne første gangen. Sirkularitet er derfor også en sluttmarkør.

Vi kan imidlertid ikke påvise noen form for perspektivskifte i "Jerry and Molly and Sam". Forholdet mellom forteller og protagonist endrer seg ikke på slutten. Vi presenteres ikke for gjenstander ladet med symbolsk betydning. Avslutningen innebærer ikke noe brudd med realismen og forlanger ikke naturalisering på et annet nivå. Novellen er realistisk og det er kanskje dette som har fått Günther Leypoldt til å nevne den som et eksempel på bruk av realistisk epifani. Han mener at "Jerry and Molly and Sam" er blandt de novellene hvor "epiphany equals recognition and leads to the solid plot closure of classic or neorealism" (Leypoldt 2001, 4). Som vi har sett, kan vi ikke snakke om noen virkelig gjenkjennelse, eller anagnorisis, for Al sin del. Analysen av sluttmarkørene gjorde det også klart at en slik gjenkjennelse ikke er nødvendig for å avslutte novellen ettertrykkelig på realistisk manér. Vi har heller ikke med en avbrutt epifani å gjøre, noe som ville gitt teksten en åpenhet som i seg selv ville være nok til å bringe realismen i ubalanse. Av Leypoldts kategorier er komisk epifani den som beskriver best hva som skjer i "Jerry and Molly and Sam". Vi snakker om komisk epifani når gapet mellom den hjelpeløse famlingen til protagonisten og det leseren vet, er en kilde til komedie. Leypoldt skriver videre:

In these cases, the breakdown of the character's sense-making often strengthens rather than destabilizes the story's realist effect, with the result that the bleak blue-collar subject-matter acquires a certain lightness, as the reader cannot help being amused by the pathetic failures of characters to grasp their glaringly obvious problems" (Leypoldt 2001, 7-8).

Dette stemmer som fot i hose på Als historie. Komisk epifani er ingen egentlig epifani, men gjør bruk av den realistiske epifaniens form. Als evaluering innebærer ingen anagnorisis, men fungerer som et komisk sluttpoeng. "Jerry and Molly and Sam" slutter i en lett tone, på tross av de dystre utsiktene for Al og hans familie.

Som satire er dette både en komisk og en moralsk fortelling. Det er underforstått i kommunikasjonen mellom forteller og leser at Al handler galt. Den religiøse terminologien som handler om skyld, anger og tilgivelse, og som Al selv tar i bruk, og det mytiske aspektet ved Als erindringer fra barndommen, utgjør det vokabularet og billedspråket Al har til rådighet for å erkjenne dypere og sannere. Al er midt oppe i en krise som krever at han ser på sitt liv med nye

øyne. Krisen burde lære ham at forandring er nødvendig og at virkelig forandring forutsetter selvinnsikt. Men som så mange andre karakterer i Carvers noveller er Al en mester i å bedra seg selv. Al anser seg som mindre privilegert og mye går galt i livet hans. Å skyldte på andre mennesker og på utenforliggende omstendigheter er derfor en god måte å for ham beskytte sitt selvbilde. Men det fører til et snevert rom for handling og dermed til desperate handlinger. Det fører også til et bittert og hatefullt forhold til omverdenen, noe som viser seg i Als forhold til kvinner, hans syn på samfunnet som degenerert og hans mangel på kjærighet til sin familie. Satiren over Al formidler nødvendigheten av den eksistensielle erfaringen. Den viser hvordan det kan gå når man skygger unna enhver anledning til selvinnsikt. Og den viser det destruktive potensialet i selvbedraget.

## 5 Avslutning

Jeg har i denne masteroppgaven forsøkt å sette ord på hva som er det særegne ved Raymond Carvers tidlige noveller ved å nærlese tre av de beste novellene fra hans første samling *Will You Please Be Quiet, Please?* fra 1976. Min innledende tese var at Carvers noveller kretser rundt en eksistensiell erfaring og at spenningen i novellene bygger seg opp mot en avbrutt epifani gjennom en finstilt lek med leserens forventninger. Leserens forventninger er basert på hans erfaring med den moderne litterære novellen og en internalisering av dens sjangerkonvensjoner. Jeg hevder altså at Raymond Carvers noveller beveger seg på kanten av den konvensjonelle novelleformen. Det er ikke snakk om ekstreme overskridelser eller en negasjon av sjangeren. Raymond Carver behersker kunsten å skrive innenfor, men likevel overraskende, formmessig fornyende og utfordrende. Han er en av de som opererer under mottoet "less is more". Hans noveller var sentrale i å blåse nytt liv i novellesjangeren på 70- og 80-tallet.

For å utdype denne forståelsen av forfatterskapet og som teoretisk begrepsapparat i nærlesningen av novellene, har jeg støttet meg på teorier om den moderne litterære novellen og på Jonathan Cullers poetikk. Sistnevnte lar seg fint bruke som en lese teori. Slik lar den oss forstå novelle teoriene som forsøk på å beskrive den implisitte kunnskapen den erfarne leseren har om novellesjangeren. Denne implisitte kunnskapen utgjør grunnlaget for hvordan leseren møter og forsøker å forstå nye tekster. Et slikt perspektiv viser seg også å være nyttig for å forstå hvordan den minimalistiske stilen virker. Minimalismen gjør leserens litterære kompetanse virksom og den kan slik oppnå både dybde og fylde med knappe midler. For å beskrive novellenes dynamikk og deres bevegelse mot slutten, har jeg støttet meg på John Gerlachs studie av sluttorientering i den amerikanske novellen og Günther Leypoldts artikkel om epifanien hos Raymond Carver. Begge disse er videreformidlet i artikler av Per Winther som jeg har hatt stor nytte av. Til grunn for Gerlachs studie ligger påstanden om at slutten er fremtredende i novellestrukturen og at leseren hele tiden orienterer seg mot slutten gjennom signaler tidligere i novellen. Leypoldts artikkel kartlegger og analyserer den mangfoldige bruken av epifani i Carvers forfatterskap. Epifanien er også noe leseren orienterer seg etter og som styrer hans forventninger. Winther snakker i denne sammenhengen om leserens begjær etter epifani. Et annet fruktbart begrep i lesningen av Carvers noveller er eksistensiell erfaring. Her legger jeg meg tett opp til Charles E. Mays begrep om mytisk erfaring. May mener at det er typisk for novellen at den er strukturert rundt en grunnleggende menneskelig erfaring, som kjennetegnes ved at vår hverdagslige og trygge måte å ordne virkeligheten på, for en stund blir forstyrret, ved at vi blir oppmerksomme på

vår angst, vår ensomhet og våre dypeste anliggender. May mener denne erfaringsmodusen er tett forbundet med novellens korthet og dens struktur. Jeg kjøper Mays definisjon, men i lys av en funksjonell forståelse av sjangerbegrepet begrenser jeg definisjonen til å gjelde den moderne litterære novellen.

Med disse teoriene i bakhodet har jeg lest novellene "What's in Alaska?", "Put Yourself in My Shoes" og "Jerry and Molly and Sam". Selv med et rigid begrepsapparat slipper en ikke unna de enkelte novellenes egenart og jeg har måttet nærme meg dem på ulike måter. "What's in Alaska?" er kanskje den novellen som har flest berøringspunkter med resten av samlingen og jeg valgte derfor å trekke inn andre noveller i utstrakt grad. Novellen ga også anledning til en diskusjon av minimalismen. Det kanskje mest originale med denne novellen er hvordan den bruker forventningene til det realistiske plottet til å skape fremdrift og til å skape interesse omkring visse antydde intriger, for så å tvinge fram en mer metaforisk lesning gjennom et perspektivskifte på slutten. "What's in Alaska?" er et godt eksempel på bruken av avbrutt epifani. Innsikten protagonisten nærmer seg oppleves som en trussel, da den innebærer en opplevelse av livets absurditet. Den eksistensielle erfaringen som bringer den tilvendte og trygge forståelsen av tilværelsen i ubalanse er kanskje ikke ønskelig, da utsiktene for et annet liv og virkelig forandring er små.

"Put Yourself in My Shoes" er en av Carvers virkelig gode noveller, hvor han med stor følsomhet driver det jeg innledningsvis har kalt subtil lek med sjangerkonvensjoner. Det realistiske plottet ligger her også i bunn, men her finnes også spor av subsjanger som detektivhistorien og trilleren. Novellen handler om en forfatter på jakt etter sin neste historie. Det er også - viser det seg gjennom et perspektivskifte på slutten – en novelle om sin egen tilblivelse. Novellen gir derfor mye tilbake for en nærlesning som kronologisk følger novellens utvikling setning for setning. For forfatteren ser angsten og tvilen ut til å være produktive og føre til dyp tilfredsstillelse når den neste historien er skrevet ned og alt henger sammen.

Mens "What's in Alaska?" problematiserer ønskeligheten av en grunnleggende innsikt i eget liv, problematiserer "Jerry and Molly and Sam" muligheten av det samme. Er det virkelig mulig for en mann som Al, som har sunket så langt inn i selvbedraget, å forandre seg til det bedre? Er det sannsynlig at en slik mann, selv om han er presset inn i et hjørne av en eksistensiell krise, skal kunne komme til en fornyet innsikt i sitt liv? Novellen forholder seg tett til de realistiske konvensjonene og inviterer ikke som de to andre novellene til metaforiske eller metafikative lesninger. Denne novellen vekker interesse både gjennom den moralske problemstillingen og det komplekse forholdet mellom forteller og protagonist som viser seg i bruken av satire og ironi. Muligheten av selvinnsikt og forandring besvares på slutten med en

komisk epifani, som tar den realistiske epifaniens form, men som ikke innebærer noen virkelig omveltende innsikt.

Den innledende tesen må justeres litt etter disse lesningene. Den beskriver rimelig godt det som skjer i "What's in Alaska?", hvis man føyer til at det som gir novellen et løft på slutten og fører til leserens epifani er perspektivskiftet som frembringes ved en oppheving av det realistiske plottet i en mer metaforisk sammenheng. Det kan se ut til at det er dette perspektivskiftet og ikke den avbrutte epifanien, som er det særegne ved Carvers noveller og som gjør at de hører til på øverste hylle innenfor sin sjanger. "Put Yourself in My Shoes" tar også i bruk dette grepet, som er mer enn et grep, da det gir leseren følelsen av at dette handler om noe livsviktig.

Jeg hevdet i kapitlet om "Jerry and Molly and Sam" at denne novellen kanskje hører til der oppe med de to andre, selv om den virker på en annen måte. Kanskje tok jeg feil. Novellen har mange kvaliteter og påkaller både latter, medlidenhet og avsky. Men den mangler den store omveltningen på slutten, som gjør at de to første novellene sitter i kroppen og får hjernen til å arbeide videre etter endt lesning. Raymond Carvers subtile lek med sjangerkonvensjoner, hans utnyttning av forventningene til det realistiske plottet og til den epifaniske innsikten, ser ut til å omfatte store deler av hans forfatterskap. "Jerry and Molly and Sam" er et godt eksempel på dette, med sin minimalistiske stil og sin komiske parodi på epifanien. Men hvis vi skal peke på det særegne ved Carvers noveller og på det som gjør dem til et høydepunkt i sjangerens historie, må vi kanskje se på de få av dem som frembringer et perspektivskifte og en emosjonell og kognitiv omveltning både hos protagonisten og leseren. Det er mulig at dette er selve novellesjangerens styrke; at den kan etterlate leseren med en følelse av å ha våknet litt. Raymond Carvers beste noveller får deg til å legge ned boken for et øyeblikks stillhet før du blar videre til neste. Og i dette øyeblikket er ikke livet et annet sted, men her og nå.

## Bibliografi

- Campbell, Ewing 1992. *Raymond Carver: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne Publishers.
- Carver, Raymond 2003. *All of Us: The Collected Poems* [1996], red. William L. Stull og Tess Gallagher. London: Harvill Press.
- Carver, Raymond 2009. *Collected Stories*, red. William L. Stull og Maureen P. Carroll. New York: Library of America.
- Carver, Raymond 1972. "What's in Alaska?" *Iowa Review*, vol. 3, nr. 2, vår. Iowa City: University of Iowa, 28-37.
- Culler, Jonathan 2002. *Structuralist Poetics: Structuralism, linguistics and the study of literature* [1975]. New York: Routledge Classics.
- Gerlach, John 1985. *Toward the End: Closure and Structure in the American Short Story*. Alabama: The University of Alabama Press.
- Hallett, Cynthia Whitney 1999. *Minimalism and the Short Story: Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robison*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.
- Helland, Hans Petter 2006. *Ny fransk grammatikk: morfologi, syntaks og semantikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Highsmith, Patricia 1999. *Ripley Under Ground* [1970]. London: Vintage.
- Lenz, Sigfried 2010. *Schweigeminute* [2008]. München: Deutsche Taschenbuch Verlag.
- Leypoldt, Günther 2001. "Raymond Carver's 'Epiphanic moments.'" *Literature Online*, [http://lion.chadwyck.co.uk/searchFulltext.do?id=R01614788&divLevel=0&area=abell&forward=critref\\_ft](http://lion.chadwyck.co.uk/searchFulltext.do?id=R01614788&divLevel=0&area=abell&forward=critref_ft), besøkt 28. januar 2011.
- Lothe, Jacob 2003. *Fiksjon og film: Narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lothe, Jacob, Hans H. Skei og Per Winther (red.) 2008. *Less is More: Short Fiction Theory and Analysis*. Oslo: Novus press.
- May, Charles E. 1984. "The Nature of Knowledge in Short Fiction", Charles E. May (red.) 1994, *The New Short Story Theories*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 131-143.
- May, Charles E. (red.) 1994. *The New Short Story Theories*. Athens, Ohio: Ohio University Press.
- May, Charles E. 2006. "Putting Yourself in the Shoes of Raymond Carver". *Journal of the Short Story in English*. Nr. 46, Spring, 31-42.
- Meyer, Adam 1995. *Raymond Carver*. New York: Twayne Publishers.
- McSweeney, Kerry 2007. *The Realist Short Story of the Powerful Glimpse: Chekhov to Carver*. Columbia: The University of South Carolina Press.

- Miller, J. Hillis 1998. *Reading Narrative*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Murakami, Haruki 2005. *Trekkoppfuglen* [1997]. Oversatt fra engelsk av Kari og Kjell Risvik. Oslo: Pax forlag.
- Neset, Kirk 1994. *The Stories of Raymond Carver: A Critical Study*. Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Roth, Philip 2010. *The Humbling* [2009]. London: Vintage.
- Runyon, Randolph Paul 1993. *Reading Raymond Carver*. Syracuse, New York: Syracuse University Press.
- Skei, Hans H. 1992. "Beyond Genre? Existential Experience in Faulkner's Short Fiction." *Faulkner and the Short Story: Faulkner and Yoknapatawpha, 1990*, ed. Evans Harrington and Ann J. Abadie. Jackson: University Press of Mississippi, 62-77.
- Sklenicka, Carol 2009. *Raymond Carver: A Writer's Life*. New York: Scribner.
- Solstad, Dag 1996. *Professor Andersens natt*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Winther, Per 2004. "Closure and preclosure as narrative grid in short story analysis: some methodological suggestions," Per Winther, Jacob Lothe og Hans H. Skei (red.) 2004, *The art of brevity: excursions in short fiction theory and analysis*. Columbia: University of South Carolina press, 57-69.
- Winther, Per 2008. "Minimalism and Mystery: Quest for Epiphany as a Function of Desire", Jacob Lothe, Hans H. Skei og Per Winther (red.) 2008, *Less is More: Short Fiction Theory and Analysis*. Oslo: Novus press, 133-142.
- Winther, Per, Jacob Lothe og Hans H. Skei (red.) 2004. *The art of brevity: excursions in short fiction theory and analysis*. Columbia: University of South Carolina press.